



Primavera e a quebra da semente: Potências de um devir mulher para traçar caminhos outros

*Primavera and the breaking of the seed:
Potencies of a devir woman to trace other paths*

*Primavera y la ruptura de la semilla:
Potencias de un devir mujer para trazar otros caminos*

Priscila Castro de Souza¹
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Roberta Stubs²
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

RESUMO

O seguinte trabalho tem como objetivo realizar uma análise da condição feminina e dos papéis de gênero apoiado numa linha teórica pós-estruturalista e de estudos da teoria crítica feminista a respeito da história da arte ocidental, tensionando então, por meio de uma pesquisa em arte, as forças de potência subversiva que atuam a partir do corpo feminino. A pesquisa conta com experiências e experimentações artísticas dentro do desenvolvimento de obras pela artista que o escreveu e até em processos do desenvolver artístico dentro do estágio em artes visuais. Partindo da problemática de que as estruturas de colonização do corpo e dos territórios sempre procuram meios para reescrever e cravar sua história como forma de dominação, a referente pesquisa compreende que a história da arte não retrata comportamento diferente com o corpo feminino. Dessa forma, a poética de Primavera que aqui se conceitua age, então, como uma força de devir-mulher que se manifesta irônica e contraposta às formas autoritárias de poder, verdades absolutas e dispositivos de dominação criados segundo a premissa de uma sociedade historicamente binária, e misógina. Isto posto, considera-se que: por uma força Primaveril se dá início a produção de subjetividade atrelada a desobediência das formas estabelecidas e experimentação híbrida aos processos. Logo, o trabalho é designado para que englobe e execute uma conversa contemporânea sobre o local da mulher na arte se descobrindo como um processo de territorialização e reterritorialização de agenciamentos.

Palavras-chave: Artes Visuais; História da arte; Feminismo.

ABSTRACT

The following work aims to carry out an analysis of the female condition and gender roles supported by a post-structuralist theoretical line and studies of feminist critical theory about the history of western art, stressing, then, through an art research, the forces of subversive potency that act from the female body. The research counts on artistic experiences and experimentation within the development of works by the artist who writes it and even in

¹ Priscila Souza, artista independente e gerente de projetos, graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) atuando principalmente nos seguintes temas: arte, ilustração digital, pintura e arte publicitária. <https://orcid.org/0009-0004-2072-0133> Endereço eletrônico: contatopriscila.cds@gmail.com.

² Roberta Stubs, doutorado em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista. Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Coordenadora do DOBRA, grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença. <https://orcid.org/0000-0002-1089-5499> Endereço eletrônico: sparpinelli2@uem.br.



processes of artistic development within the visual arts internship. Starting from the problem that the structures of colonization of the body and territories always seek ways to rewrite and engrave their history as a form of domination, the referent research understands that the history of art does not portray different behavior with the female body. In this way, the poetics of Primavera that is conceptualized here acts, then, as a force of woman devir that manifests itself ironically and opposed to authoritarian forms of power, absolute truths and devices of domination created according to the premise of a historically binary society, and misogynist. That said, it is considered that: by a spring force, the production of subjectivity linked to the disobedience of established forms and hybrid experimentation to the processes begins. Therefore, the work is designed to encompass and execute a contemporary conversation about the place of women in art, discovering itself as a process of territorialization and reterritorialization of assemblages.

Keywords: Visual Arts; Art history; Feminism.

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de la condición femenina y los roles de género apoyados en una línea teórica postestructuralista y estudios de teoría crítica feminista sobre la historia del arte occidental, destacando, entonces, a través de una investigación artística, las fuerzas de la subversión potencia que actúan desde el cuerpo femenino. La investigación cuenta con experiencias y experimentaciones artísticas dentro del desarrollo de obras por parte del artista que la escribe e incluso en procesos de desarrollo artístico dentro de la pasantía de artes visuales. Partiendo del problema de que las estructuras de colonización del cuerpo y de los territorios siempre buscan formas de reescribir y grabar su historia como una forma de dominación, la investigación referente entiende que la historia del arte no retrata comportamientos diferentes con el cuerpo femenino. De esta manera, la poética de Primavera que aquí se conceptualiza actúa, entonces, como una fuerza de devir-mujer que se manifiesta irónicamente y contrapuesta a formas autoritarias de poder, verdades absolutas y dispositivos de dominación creados bajo la premisa de un históricamente binario. sociedad y misógino. Dicho esto, se considera que: por un resorte, se inicia la producción de subjetividad ligada a la desobediencia de las formas establecidas y la experimentación híbrida a los procesos. Por lo tanto, el trabajo está diseñado para abarcar y ejecutar una conversación contemporánea sobre el lugar de la mujer en el arte, descubriéndose como un proceso de territorialización y reterritorialización de los ensamblajes.

Palabras llave: Artes Visuales; Historia del Arte; Feminismo.

Introdução

Este estudo é ao mesmo tempo um manifesto e uma fissura que abre espaço para florações de um corpo-outra. Assim como a beleza das flores tudo é passageiro e nada é tão fixo ou absoluto que não haja em vias de ser transformado pela força dos processos.

E é no pesar dessa premissa, como erva daninha que cresce sem pedir permissão nos vãos desses organizados sistemas cartesianos e fura o solo ordinário dos jardins sagrados que a alegoria de Primavera surge. Embasada pela proposta desse pensamento inicial julguei que: se tudo que há, é em processo de transformação, uma Primavera é a promessa de mudança.



Objeto, matéria e instrumento dessa pesquisa, o corpo feminino foi historicamente demarcado por uma série de narrativas e figurações distorcidas que acrescentam ao patriarcado vias de submeter contratos de poder sobre o corpo social e político da mulher. Seguindo essa problemática este manifesto-fissura, marcado pela potência de uma pesquisa em arte, busca tencionar pela produção de sentidos poéticos meios de extrapolar a questão: Como vir a se realizar mulher para além das condições patriarcais que restringem a liberdade do sexo feminino?

No intuito de criar vias por onde se possa dedicar às problemáticas que a questão ora apresentada nos traz, trabalho segundo um viés de releitura e retomada histórica. Ao passo que meu processo se reescreve por algumas fissuras da figuração feminina na história da arte este agrega um registro acadêmico de crítica a bibliografia e imagens de acesso comum tanto nas universidades quanto nas escolas públicas.

Buscando então, numa herança colonial carregada do histórico machista e patriarcal presente na representação do corpo feminino nas artes visuais, a força que impulsiona os descontentamentos das minhas produções no intuito de inaugurar territórios por meio de arte e produzir sentidos que dessacralizam, ironizam e questionam alguns contratos criados pela ideia de controle hegemônico do sujeito.

Isto posto, a principal justificativa desta pesquisa reside na constante revisão de antigas conversas que se atualizam segundo premissas contemporâneas.

Rolnik (2006) ao pensar em *Florações da Realidade*, afirma que, se não há floração a vida se torna estéril. Não obstante, penso que mais do que dizer que a Primavera é importante, eu diria que ela é um movimento imprescindível, inevitável e quase que implacável. As flores vão nascer após o inverno, e não há nada que se possa fazer para impedir isso.

1. A quebra da semente: para traçar caminhos outros

Se algum dia você tentar tirar uma flor de dentro de sua semente, por mais que a intenção seja ajudá-la a florir mais rápido, você a mata. Considerada uma das, se não a etapa de maior dificuldade da vida de uma planta, a quebra da semente é processo rígido e detalhado que apenas a flor em si pode fazer para sair.

Quebrar a semente na analogia que aqui proponho ser observada rente a uma linha de pensamento pós-estruturalista, significa pois: uma força transbordante que está a traçar um caminho de desterritorialização e reterritorialização.

A fim de analisar as condições específicas da terminologia, Rolnik e Guattari (1996) em sua conversa no livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo* explicam que, por território se entende o:

território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido [...] é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

e continuam,

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios 'originais' se desfazem ininterruptamente (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 323).

O conceito é importante para se entender que os territórios aos quais me refiro não se limitam apenas a geografia, mas sim a qualquer local onde agenciamentos se encontram, seja nas políticas de territórios, produção de subjetividades, autonomia da arte, corpo feminino etc.

Esta não é necessariamente uma pesquisa sobre botânica, mas, posto o diálogo entre os termos desta a que o trabalho está atrelado, tecnicamente falando: a primavera é um rito de passagem e renovação, uma das quatro estações do ano tendo início por volta de 23 de setembro no hemisfério sul e acontece após o inverno, onde, com o advento do clima se reaquecendo as condições voltam a estar favoráveis para que ocorra novamente a floração das mais variadas espécies de plantas dando início a um novo ciclo.

Acontece que aqui queremos olhar segundo uma ótica de subjetividades, e a partir desse momento a ideia de primavera neste estudo aparece num sentido próximo aos de processo, transição, força e assim por diante dentre vários outros sinônimos que sugerem concepções múltiplas de potência de transformação.



Das concepções de transformação ou melhor, potências múltiplas de desterritorialização findo ressaltando que tal processo acontece pela premissa de se recompor um território sob uma nova ótica ou, como gosto de pensar, dar local para que o novo se manifeste, de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari (1997), para realmente se criar algo novo é necessário que se rompa o território antigo já existente inicialmente, nas palavras de Deleuze:

A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (DELEUZE apud HAESBAERT, 2009, p.99).

Essa operação de fuga da semente para pôr seguinte se reterritorializar em novos ciclos e territórios é o que considero aqui como o conceito de Primavera, artista, híbrida, apropriada, de mulheres-flor e por isso Primavera se escreve com P maiúsculo.

A Primavera é um movimento belo, mas majoritariamente imprescindível, inevitável e quase que implacável, não se pode evitar uma Primavera e enquanto houver terra (fértil ou não) as flores vão nascer após o inverno, e não há nada que se possa fazer para impedir isto.

Para elucidar ainda mais, não se trata de parecer flor, porque mesmo que se tenha criado uma ideia de que a beleza, cor, perfume e adereço sejam suas características, a potência de uma flor é exclusivamente a de florir. Da mesma forma que:

Há um devir-mulher na escritura. Não se trata de escrever 'como' uma mulher [...] Nem mesmo as mulheres conseguem sempre, quando se esforçam, escrever como mulheres, em função de um futuro de mulher. Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura (DELEUZE, CLAIRE; 1998, p. 36).

Se existe um devir sendo investigado nessa forma de potência manifestada que entendo por mulher-flor definitivamente não é a característica de ser bela, ter nascido como uma flor ou se parecer com uma, pois há em todas elas (muito mais do que algo de vida) algo de morte, algo de dor e alguma forma que foi (agressivamente) deixada para trás. Como prova, nos registros de mulheres-flor eu encontro o que Stubs relata quando afirma:



Em flor, sinto que sou sempre semente pronta para nascer. Porém sou semente sem inocência e sei que, para nascer, morri. É preciso morrer sempre para nascermos-nos outras, e com a sabedoria do fim sou sempre recomeço (STUBS, 2019, p. 43).

Do florir, ao morrer para renascer sem inocência se encontra a força impulsionante. Enquanto Primavera, flor, espinho, raiz, árvore que sou, quando me são podados os galhos sinto que nascem pequenos ramos em volta do corte como esperança, porque, como disse a Primavera de todas as formas é implacável.

1.2. Do tempo

Certa vez ouvi dizer que o corpo tem história. E de fato penso que o tem, ao mesmo passo que a história, o tempo e suas urgências insurgentes e cheias de significado capturam o corpo e aprisionam seus sentidos, um pensamento engatilhado segundo Pellejero (2019) que discorre sobre as temporalidades ao afirmar que: “Não escolhemos o tempo que nos toca viver” (PALLEJERO, 2019, p. 21).

Objeto, matéria e instrumento dessa pesquisa, o corpo feminino foi historicamente demarcado por uma série de narrativas e figurações distorcidas que acrescentam ao patriarcado vias de submeter contratos de poder e autoridade sobre o corpo social e político da mulher.

De ora em diante, levando em consideração as imposições que sujeitam as possibilidades de expressão da mulher, o que deveria me restar ao olhar para a representação do corpo é ler conformada as linhas de seus mitos e permanecer estática em suas páginas e assim como os corpos nas pinturas retratados continuar guardada e empoeirada em seus livros e telas, exposta nos mais caros e renomados museus como MUSA, jamais como EU, Primavera.

Por essa razão, é necessário voltar no tempo. E eu me sinto atrasada para fazer a viagem, muita coisa já foi dita, eu estou ansiosa, não tem muito tempo sobrando.

Me amedronta a ideia de permanecer sentada até a morte esperando eternamente como uma gloriosa caveira que agora são só ossos do que um dia foi uma vontade de potência e singularidade.



É nesse amontoado de ossos por cima de pinturas velhas demais para permanecerem vivas (talvez eu até devesse dedicar um subtítulo para enumerar essas coisas que são velhas demais para permanecerem vivas) que vez ou outra aparecem caveiras formosas nos meus trabalhos.

Pois como já disse um pouco antes, as transformações e devires que meu processo artístico tenta fisgar na analogia de flores e Primavera há muito mais algo de morte, de dor e de alguma forma que foi agressivamente deixada para trás do que o enfeite e a beleza de um ornamento floral e colorido propriamente dito.

Um ponto. Aqui é necessário compreender as armadilhas da história, o corpo (tão presente nas minhas produções) é uma máquina do tempo, um corpo de sensações capaz de visitar os sentidos de ontem e as dúvidas de amanhã, este, já nasce cravejado por linhas-temporais e histórias outras.

Uma vez dito isto, por mais que eu não estivesse lá quando aquele arquétipo resolveu no passado atravessar o corpo da mulher, daqui do meu corpo posso ler suas marcas, ver suas armadilhas, bem como tentar, num ato argucioso, enquanto o tempo não estiver olhando, roubar suas regras e utilizá-las para hackear seu sistema para, assim, redigir as histórias e figurações do corpo-mulher no meu tempo, uma prática que ainda se encontra com os pensamentos de Pellejero (2019) quando este segue o raciocínio afirmando as possibilidades de se trabalhar o tempo:

o próprio tempo não é simples. Sob a sua configuração histórica num estado de coisa concreto, além do seu rebatimento sobre o presente, o tempo não deixa de fluir, segundo uma pluralidade de linhas intempestivas, que dependem para devir-mundo da nossa adesão ou do nosso compromisso - e essa é outra das dimensões da nossa historicidade. Podemos trabalhar o tempo, no tempo, contra o tempo, em proveito de um tempo por vir (PELLEJERO, 2019, p. 21).

Minha intenção aqui não é dizer como voltar no tempo, uma vez que: devido a singularidade das forças que atravessam cada corpo seria impossível para qualquer um, que não você mesmo, traçar o percurso. Essa história é um exercício de explicar porque é necessário visitar o tempo e quais são as armadilhas que quero evidenciar presentes nele.

E mesmo que de forma individual, quando falo de um corpo-mulher-história essa conversa diz de todas premissas que passam por mim e que se encontram (por afinidade ou não) as de outras mulheres nessa discussão.

1.3. Las calaveras tontas

Folheando o livro publicado pela primeira vez no ano de 1966 nomeado de Galeria Delta Da Pintura Universal (um livro de dois volumes) pude visitar novamente aquele antigo conceito de belo, clássico, das formas áureas e perspectivas; as pinturas retratando mulheres nuas, naturezas mortas e um espacinho no começo dedicado a alguns desenhos rupestres. Eu estava no início de uma visita muito próxima ao território que norteia as práticas da minha pesquisa como artista, a história da arte ocidental e seus mitos universais sobre o belo e quem pode ser visto como gênio pintor e compor um livro com títulos de galeria de pintura e universal.

Nochlin (2016) em sua rubrica notória sobre o espaço que as mulheres ocupam na história da arte levanta a questão que se conhece por: “por que não houve grandes mulheres artistas?”. E nessa rubrica, um outro fragmento discorrido a respeito da questão me é muito rico, nas palavras de Nochlin:

Estão contidas nessa pergunta muitas suposições ingênuas, distorcidas e não críticas sobre o fazer artístico em geral, assim como sobre o fazer da grande arte. Essas suposições, conscientes ou não, colocam improváveis superstars como Michelangelo e Van Gogh, Rafael e Jackson Pollock juntos sob a rubrica de grandes [...] O Grande Artista é concebido. (NOCHLIN, 2016, p. 14)

É concebido, ponto. A correlação dessa máxima junto ao fato de que homens são a maioria dos grandes nomes da arte (e tantos outros lugares, inclusive como curadores, historiadores e escritores) implica na causalidade da criação e conservação dos mitos sobre esse tal dom artístico inerente a homens na finalidade de atestar muitas vezes uma “incapacidade” feminina em atingir o belo ou os ofícios artísticos tanto quanto estes.

Implica inclusive que: além de ser estipulado essa máxima da genialidade inerente, justamente por ser intrínseca do homem, a mesma não possa ser questionada.



Uma estratégia quase perfeita que totaliza a estruturação de vários dos nossos saberes universais e culmina, por exemplo, no complexo de agenciamentos que propiciam a possibilidade e oportunidade da criação de uma obra documental/educacional intitulada Galeria Delta Da Pintura Universal, que me entrega em centenas de páginas conteúdo para florescer descontentamentos.

Assim, o artista é concebido nessa forma, branco, hetero, homem, cis e majoritariamente rico. Ou talvez filhos de professores de arte, uma vez que estes eram isentos de taxas nas universidades, como também nos informa Nochlin (2016).

De acordo com o autor do livro de meus descontentamentos, o universal é composto ainda pela presença prestigiosa de seções dedicadas para os mestres alemães, mestres ingleses, mestres franceses, pintores modernos, América do norte e 6 pequenas páginas para arte da América Central e América do Sul (sem nenhuma imagem ou anexo).

Abrindo um parêntese sobre a seção dedicada a arte da América Latina, para além de problematizar algumas terminologias utilizadas que excluem a possibilidade de uma originalidade da pintura latina ou até mesmo constatações extremamente problemáticas como afirmar que a “chegada” de uma nova cultura com as caravelas de Colombo deveria beneficiar o “desenvolvimento da arte indígena” quando influenciada por:

novas técnicas, pela importação de obras de valor, pelo contato com artistas chegados do continente europeu e sobretudo pela introdução de uma nova iconografia, de uma nova linguagem artística (ROBLES; FEZZI, 1972, p. 749)

Eu gostaria ainda de ressaltar que, após metade de uma página dedicada ao pintor mural Diego Rivera (o que considerando o total de 6 páginas é muita dedicatória), seus estudos em Madri com Picasso e sua fundação do “novo renascimento interligado a arte asteca” (nas palavras do próprio Rivera) e uma rápida dedicatória a outros ilustres nomes que compuseram o século XX da pintura mexicana, em nenhum momento o nome da pintora Frida Kahlo foi mencionado (ou de qualquer outra pintora).

Recentemente, em 2021, o quadro *Diego y yo* da pintora Frida Kahlo estabeleceu um recorde ao ser vendido por 34,9 milhões de dólares (aproximadamente 192 milhões de reais), se tornando o quadro mais bem avaliado de toda América Latina

E é desestimulante observar que, com o valor de um quadro d'uma mulher nua avaliado entre uma das pinturas mais caras do mundo (*Nu couché*, 1917-18, Amedeo Modigliani) você pode comprar mais de 4,500 vezes o quadro mais bem avaliado de um artista latino americano.

Modigliani (1884-1920) é, inclusive, retratado pela sensibilidade romântica, seu caso de saúde e a exploração de seu talento, pareceres que, ao meu ver estão entre os que podem ser observados também em Frida Kahlo e que mesmo assim não foram suficientes para que esta merecesse ser considerada parte do corpo de uma galeria da pintura universal. Com isso fecho aqui meu parêntese.

Impulsionada por essa e outras series de descontentamentos quando me refiro a algo de morte gosto de pensar que meu trabalho está atrelado a essa forma não apenas no simbolismo óbvio da relação entre caveiras (que aparecem nas minhas pinturas) e o óbito. Mas sim em como eu prefiro retratar essas caveiras por cima de outras obras de arte, nesse processo desterritorializante acabo rasurando qualquer corpo vivo e manifestação universal que tenha sido pintada em cor de pele clara por baixo do que agora é tinta barata nas cores preta e branca retratando ossos cervicais e dentes molares e criar espaço para que o outro se manifeste.

Esse apropriar das convenções estabelecidas na arte como proposta de fuga para controverter seus agenciamentos realizam-se pois, como Deleuze e Guattari (1997) nos explicam em *Mil Platôs* volume 4, os movimentos de desterritorialização e reterritorialização são dependentes entre si, como se entende da ideia, desterritorializar seria acompanhar o movimento de uma linha de fuga para que a reterritorialização se ocupasse como novos agenciamentos, o local de partida é o impulsionamento de uma potência, assim:

Que não haja desterritorialização sem reterritorialização especial deve nos fazer pensar de outra maneira a correlação que subsiste sempre entre o molar e o molecular: nenhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 94)



Figura 1 PRIMAVERA. Sem título I, Série Las calaveras Tontas, 2020.
Pintura em guache sobre impressão, 24,5 x 32 cm.

Por apropriação entende-se, segundo Silva (2012), que se trata (principalmente no caso da cultura brasileira) de um processo de alteração que aconteceu nos valores da arte impulsionados por fatores externos, como pela crescente cultura de massa inicial nos anos 1960, seu contato com as manifestações de cultura e também por um período de ações políticas conturbadas no Brasil que refletiam também a vida e produção dos artistas daqui. O artista, aquele inserido e que se insere no seu tempo encontra na prática da apropriação uma subversão dos valores formas de arte onde podem ser observadas, nas palavras de Silva:

A busca de uma linguagem nova, a participação ativa do espectador, um engajamento político nas obras com preocupações de ordem coletiva e a retomada do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade (SILVA, 2012, p. 709)

Com base nessa busca por subversão de valores que tem forte relação com as práticas de apropriação e hibridismos, a proposta que aqui se inicia vai pelo traçado de um caminho de dessacralização e subversão do corpo nas artes visuais, principalmente na pintura e desenho que são minhas práticas nessa pesquisa.

A potência que existe no ato de se apropriar de códigos e imagens clássicas me é interessante ao passo que interfere em suas narrativas e ironiza seus contratos de dominação, o que segundo a teoria da filósofa feminista Gagó (2020), poderia ser categorizado como uma “potência feminista ou apenas o desejo de modificar tudo”:

A potência, como a própria noção que vai de Spinoza a Marx e mais além, nunca existe desapegada de seu lugar de enraizamento, do corpo que a contém [...] Mas, além disso, a potência feminista expande o corpo graças aos modos como é reinventado pelas lutas de mulheres, pelas lutas feministas e pelas lutas das dissidências sexuais que uma e outra vez atualizam essa noção de potência, reescrevendo Spinoza e Marx. (GAGO, 2020, p. 7)

Gago – ao meu ver muito próxima a teoria de Deleuze Guattari- traz a reflexão de que a desterritorialização tem que partir (ou se impulsionar) de seu lugar de enraizamento, processo muito atrelado a estética de apropriação e depredação das instituições, telas e construções que tento cartografar.

Com essa expansão de saberes e sentidos reinventados pela potência feminista, o devir-mulher (por onde também passam todos os outros devires), aqui cartografado na forma de Primavera, age apoiado na teoria que Reilly (2018) entende por ativismo curatorial para se compreender a escolha das obras e um pouco mais do foco do processo artístico e subversivo, de acordo com a autora:

Eu chamo os curadores dessa iniciativa pós anos-2000 de ‘ativistas curatoriais’, em reconhecimento de seu contínuo e muitas vezes vitalício comprometimento com a erradicação do sexismo e masculinismo. Cada uma de suas exposições se dirige especificamente às bases inerentes ao mundo da arte, oferecendo um contradiscurso e/ou uma narrativa paralela focada em trabalhos brilhantes produzidos por artistas de comunidades de mulheres e feministas, frequentemente em escala internacional (REILLY, 2018, p. 438)

Compreender a relevância formal dessa escolha política que o conceito traz movimentou meu pensar para a compreensão de que: o local do acaso quase nunca existe ocupado de acaso verdadeiramente, principalmente em se tratar do processo de criação, ou de mulheres nuas no museu, ou de dois volumes de um livro cuja proposta é universalizar a pintura apresentando apenas artistas homens.



Descobrir isso foi essencial para que minha pesquisa tomasse o rumo de compreender melhor as práticas que envolvem a apropriação na série Las Calaveras Tontas.

Das pinturas apropriadas, na obra **Sem título I**, temos a presença de Anthony van Dyck, memorável pintor do barroco, na obra Coroação De Espinhos (1618-20), atualmente no Museu do Prado em Madrid, a seguir na **Sem título II** com Díptico Wilton, da escola Francesa, A Virgem e o Menino com Onze Anjos (1395) pertencente a Galeria Nacional de Londres na Grã-Bretanha, e a seguir ainda as obras **Sem título III** Anunciação A Maria (1320), feita por mestres desconhecidos em Colônia, na Alemanha atualmente no acervo do Museu Wallraf Richartz, Alemanha e Stefan Lochner com o painel A Oferta Ao Templo (1477), pertencendo atualmente ao Museu Regional de Hesse em Darmstadt, na obra **Sem título IV**.

No processo de experimentação acabei me apropriando de outras pinturas da história da arte como Composição (1923) de Piet Mondrian (figura 7) ou alguns retratos. Porém, pude observar que: das obras que passaram pelo filtro do meu gerenciamento muitas seguiam por um rumo caracterizado pelo ressignificar das figurações corpóreas ou inclusive o ato de transformar a leitura da obra evidenciando outras formas de se observar a premissa do sacro.

Nesse conjunto de obras uma figura foi tomada como foco da série, mas isso também se deu justamente pelo fato de que boa parte das obras que encontrei nesse livro eram pinturas religiosas.

Importante lembrar que, após a tomada dos valores cristãos sobre a sociedade ocidental, além de branca, hetero, cis e masculina, muito da história da arte também era cristã ou foi tomada pelos seus princípios até último momento, como já enuncia a estética da apropriação de Perez:

“O significado de uma obra não está, necessariamente, contido nela, mas emerge do contexto no qual ela se encontra.” (PEREZ, 2008)

E continua,

A apropriação faz-se relevante para a arte contemporânea por permitir que o artista estabeleça relações entre imagens e objetos pertencentes à vida cotidiana e imagens artísticas de diversos períodos históricos, podendo, com isso, ressignificar o passado artístico.” (PEREZ, 2008)

Graças às relações que pude estabelecer com as obras escolhidas pude compreender que, trabalhar estas foi, primeiramente, um ato de ser capturada para depois poder capturá-las e curá-las (no sentido curatorial de administrar a escolha e seleção dos trabalhos). Em outros termos, o que digo é que: muito provavelmente independentemente do livro de história da arte ocidental que eu abrisse, encontraria tais obras, tais anjos, corpos nus, e gênios. E, devido às possibilidades de conexões que podem ser estabelecidas durante o processo de criação, além de uma crítica falta de atualização dos livros de história, esse trabalho pode ocupar-se em ressignificar relações com essas obras.

Os esforços de uma autoridade institucional da igreja católica ainda passam pela vontade de aprisionar o corpo (principalmente feminino) dando origem ao que mais à frente vou trabalhar como demonização da mulher.

Entretanto, tendo estabelecido uma relação entre a figuração do corpo feminino e a composição proeminente da arte sacra, temos as proximidades com o critério seletivo que Perez (2008) ainda comenta em seus ensaios sobre apropriação onde explica que:

o fato de o artista se apropriar de imagens não põe em risco sua expressividade individual ou sua visão do mundo, pois seu critério seletivo, define, em última instância, suas idéias, suas inquietações, sua inventividade e seu pensamento associativo. (PEREZ, 2008, Apud. CRISTOFARO, 2005)

Decidimos então nosso *critério seletivo* acima do corpo e das produções geradas pela inquietação quando principalmente, consideramos que: até agora, todas as obras apropriadas e observadas nos dois volumes do que se intitula Galeria Delta Da Pintura Universal se mostraram claramente definidas por uma curadoria de cor, sexo, nacionalidade, religião e até condição financeira.

A vista disso “excludente” seria que mulheres não pensassem ou não criassem espaço para pensar em meios de ressignificar e subverter essa premissa a partir da própria arte.



Figura 2 PRIMAVERA. Sem título III, Série Las calaveras Tontas, 2020.
Pintura em guache sobre impressão, 36 x 24,5 cm.

1.4. A ética do desrespeito

É importante (e curioso para nossa pesquisa) entender que não coincidentemente o cristianismo na sua forma política fez um ataque direto às estátuas de deuses de outras religiões. Foi um recurso eficaz em prol de sua supremacia fazer com que, após ascensão da igreja acima do império romano, fosse considerado piedoso destruir essas estátuas de deuses considerados pagãos³ Dessa forma as obras gregas, que antes eram tidas como a imagem de deus e adoradas como tal, foram reduzidas a decoração de jardim, ao misticismo, ao enfeite e ao adorno.

³ Segundo Gombrich (1995) pg 84: de fato, a razão pela qual quase todas as estátuas famosas do mundo antigo desapareceram foi que, após a vitória do cristianismo, considerava-se piedoso dever construir estátuas dos deuses pagãos.

A direção e intenção desse ataque se torna muito clara quando se compreende que, por aniquilar a obra você enfraquece a cultura, enfraquece a prática, apaga e inviabiliza todo o código e semiótica que existe através e pela passagem daquela obra.

Por isso é importante entender que dentro da história da arte, assim como nos cartoons e hqs atualmente alguns corpos tiveram suas personagens e personalidades reduzidos ao adorno e outros nem a isso. Porque o enfeite não é a deusa. O enfeite da deusa Atena dentro do jardim de algum colecionador de souvenirs não é a deusa Atena do templo em que pessoas eram sacrificadas, tão forte era a influência do que aquela figura representava.

Assim, ela foi quebrada pela igreja, retomada como souvenir e agora é tida como peça histórica esotérica pois a religião e a prática foram apagadas.

Aqui procuro tentar entender como que isso acontece dentro dessas outras obras de arte das quais me aproprio. O que acontece (e como deveria ser chamado) quando eu vou lá e desenho em cima de uma tela cristã? Eu não entrei dentro da capela Sistina e pintei por cima da Criação De Adão (1512), porque até mesmo a capela Sistina já não existe mais unicamente como a função de templo.

A primavera que floresço não vive mais na mesma época para fazer o mesmo ou tem a ingenuidade de achar que pintando a reprodução eu tenho o mesmo impacto que estes tiveram ao estraçalhar templos de outras religiões e queimar mulheres vivas com a premissa de acabar com a “ameaça pagã”. Nós estamos em outra época, outra realidade e eu sequer busco vingança.

Para responder a violência da instituição com a arte não há a necessidade de aderir a prática do colonizador (eu estaria, como disse, “reinventando a roda quadrada” ao perpetuar algo que já existe), a ideia dessa ética do desrespeito aqui comentada tenta trabalhar sob esse viés e inclusive a mesma já teve alguns de seus recursos e soluções denunciados durante o decorrer dessa monografia.

Seus meios estão presentes no “rir de categorias sérias” que Butler (2018) comenta, na facada sufragista direcionada a Vênus No Espelho (1647) de Diego Velásquez, na carta debochada das Guerrilla Girls em resposta ao galerista que recusou exposições de artistas marginalizados ou na obra de Mary Edelson atestando A Morte Do Patriarcado (Figura 6, p.

36). O que acontece dentro dessa proposta de ética do desrespeito se aproxima muito da teoria da não-violência de Butler (2021) cujo pensamento reflete a ideia comentada em entrevista de que:

A não violência não é o mesmo que passividade. Não tem nada a ver com passividade. A única questão seria: você deve reagir. Como reagir? Eu reajo. Agora, como posso ser forte, sem ser violento? Essa é a questão. Como posso ser poderoso, sem ser violento? [...] E acho que a raiva pode ser compartilhada, pode ser refletida e pode ser cultivada. Então a questão é: qual forma de arte a minha raiva deveria assumir? (BUTLER, 2021, min. 27:06)

Nós vivemos numa realidade de reprodutibilidade técnica onde milhares de cópias são compartilhadas, boa parte de nós brasileiros talvez nunca sequer veremos todas essas obras pessoalmente, nós só veremos cópias. Dessa forma, imagino que mais interessante seria pensar em que conversas numa micro escala eu realizo que realiza também micro intervenções na vida das pessoas que são tocadas por essas obras de arte.



Figura 3 PRIMAVERA. Sem título IV, Série Las calaveras Tontas, 2021.
Pintura em guache sobre impressão, 25 x 29,5 cm.

É importante entender que, o que quero fazer é muito interrompido e ao mesmo tempo aumentado (em questão de oportunidades) pelas forças que existem no mundo que eu vivo agora. Danificar uma impressão que eu tenho em casa de uma obra cristã não vai surtir o mesmo efeito que teria numa época onde não havia internet e a reprodução de imagens era muito difícil. Hoje inclusive pessoas cristãs percebem e são afetadas pela minha obra de formas muito diferentes que provavelmente seriam numa outra época.

Todo esse pensamento de novas conversas e micro intervenções me leva a retomar um estudo de caso onde procurou-se entender como outros corpos e identidades reagiriam a esse predomínio branco e sexista muito presente na história.

Tvardovskas (2011) nos informa que, um instrumento de apagamento das mulheres artista se renova na forma de disciplina de história da arte, dessa forma durante a disciplina de estágio supervisionado em artes visuais II após encerrada a parte de observação do estágio deu-se início a prática de desenvolvimento de um plano de aula e aplicação da mesma.

Eu e minha dupla, a artista e professora Sophia Adorno a quem sou infinitamente grata pela cooperação, tínhamos um interesse em comum referente a representatividade feminina em nossas poéticas pessoais, então, partindo da intenção de elaborar um plano de aula que visasse o desenvolvimento de uma proposta chamada: Inquietações acima de conceitos machistas na história da arte. A figura feminina enquanto objeto de intervenção.

Onde tínhamos como principal objetivo realizar por intermédio de debates e perguntas disparadoras uma iniciativa de romper com alguns padrões históricos machistas construídos por meio do tempo na história da arte e por fim propor uma prática artística de intervenção nesses fatores que seriam comentados pelas próprias alunas e alunos.

Levamos para a aula várias pinturas retiradas dos dois volumes da obra aqui citada, a Galeria Delta da Pintura Universal I e II, que retratavam mulheres nos mais variados âmbitos. Expusemos um salto histórico enorme que ia desde pinturas da pré-história até obras do período modernista e com uma turma muito engajada demos início a questões disparadoras que as convidavam a refletir sobre como aquelas mulheres estavam sendo representadas, quem as havia representado, acima de qual padrão estético ou até mesmo onde estavam as mulheres negras.



Após a prática dos questionamentos e também de uma roda de conversa e contação de histórias sobre figuras femininas que iam contra todas aquelas palavras e conceitos machistas que as alunas e alunos foram retirando das obras e questões lançadas (como por exemplo, mulheres negras que foram artistas, a princesa que negou se casar para não perder sua liberdade, figuras nacionais como Maria Quitéria, Nísia Floresta etc.) encorajamos a turma a que se levantassem e pegassem as obras que estavam no quadro no começo da aula para que trabalhassem nelas os elementos que as/os incomodavam.

Para que se efetuasse a intervenção disponibilizamos revistas, canetas e papéis variados, barbante, cola e tesouras, aqui pudemos observar que, de forma muito descontraída e leve, mas também direcionada e objetiva aquelas alunas e alunos parecia já ter uma noção muito clara de que obras queriam pegar e o que os trazia descontentamento dentro delas.

Vimos a urgência da maioria das alunas em retirar homens das obras e até mesmo dos meninos em colocar mulheres dentro de algumas ou cobrir seus corpos por achar que elas poderiam estar se sentindo desconfortáveis sendo expostas daquela forma, por vezes vimos o destruir por completo de alguns elementos e também a urgência em colocar mulheres negras dentro da história da arte, podemos retirar dessa prática o que a própria pensadora Gago (2020) já explica quando diz que:

A realidade latino-americana obriga o feminismo a sair do binarismo vítima/algoz e a atravessar os conflitos enfiando transversalidade no tremor simultâneo das camas, das casas e dos territórios. (GAGO, 2020).

Mesmo sem terem lido livros sobre devires, crítica a história da arte, participado de simpósios ou assistido debates sobre o tema, aos aproximadamente 13/14 anos essas alunas e alunos já haviam sido atravessados pela singularidade de sua nacionalidade, cor e gênero o suficiente para reverberar produções.

Considerações finais

Essa pesquisa teve origem pelo descontentamento que começou a aflorar em mim no terceiro ano de graduação e que estava relacionado à representação feminina nas artes visuais. A investigação de formas para se realizar mulher para além das condições que restringem o sexo feminino foi o que me permitiu, no formato de pesquisa em arte, conceituar a Primavera que sou como uma força que questiona os papéis de gênero por meio da produção de sentidos.

Primavera foi a forma que eu encontrei para libertar, como verbo, ato e devir-mulher. Porém, tanto os objetivos de se pensar coletivo, corpo feminino e até mesmo o uso do termo Primavera tiveram que, durante o percurso, ser cuidadosamente trabalhados para que não fossem precocemente relacionados a uma representação de feminilidade pré-estipulada. O caminho precisou ser afunilado para não correr o risco de ficar vazio.

A leitura da teoria crítica feminista à história da arte me direcionou ao local desse afunilamento no decurso de compreender propostas que não haviam sequer aparecido no meu projeto inicial, como por exemplo: a curadoria feito arma.

Esta, que por muitos anos foi utilizada contra a inserção das mulheres artistas na história, aqui, deveria ser objeto estratégico de pesquisa e análise crítica da narrativa inaugurada pelas pinturas que (por algum motivo desconhecido no passado), geraram descontentamento aos meus olhos.

Esse processo elucidou minha produção que se expandiu na demonização feminina, dessacralização da arte e chegou até mesmo a reverberar a proposta da crítica à representação feminina nas artes visuais em outros corpos por meio da experiência de estágio em artes.

O desenvolvimento dessa apropriação híbrida com pintura e desenho demandou um estudo mais aprofundado do método, das suas características, aberturas e capacidade processual. Consequentemente, a pesquisa se encontrou também a outros pesquisadores que desenvolvem uma rubrica acima da poética do desenho, o que vem a contribuir para a construção desse local conceitual e de peso para a prática da ilustração.



A minha produção ainda é movida pelo peso de pautas como feminismos, colonização, belo e sacro. Porém é atravessada pela leveza e descontração que o estilo de ilustração *cartoon* e ilustração infantil podem trazer.

Ainda assim, penso que a problematização da história da arte, análise crítica, dessacralização, demonização da mulher e identificação de mulheres armadas gerou por fim um texto que, na minha visão, é um texto forte e até pesado de aguentar as vezes.

Eventualmente durante a escrita me tomaram sentimentos de tristeza, raiva e descrença diante de alguns registros que utilizei. Foi essa percepção que me fez querer considerar um outro viés, um que imagino passar mais despercebido, o do esgotamento.

Concluir que a história foi machista, sexista e misógina e que as mulheres, maravilhosamente após anos de assassinato e reclusão, resistiram com força, belas e empoderadas me soa ao final de todo esse longo percurso cansativo quase como uma positividade tóxica.

Longe de mim sequer deixar a possibilidade de se entender nas entrelinhas que eu sou contra falar do empoderamento das guerreiras que sobreviveram a história, que se inseriram como corpo e presença, e também penso que exaltar sua garra também é digno e potente, mas neste momento eu quero concluir o esgotamento.

O registro de um cansaço. Esse processo de resistência é extremamente cansativo e quem vai falar desse esgotamento? A propósito, em outras perspectivas esse esgotar também pode vir a ser combustível para nosso repertório teórico e arsenal.

É inclusive machista o princípio de não se permitir sentir ou chorar, do herói dos músculos de ferro que não se cansa, não grita e não perde em momento algum seu equilíbrio altruísta.

Pela narrativa que vimos exposta nos quadros medievais, se o mundo peca é pela mulher, é esta lógica que nos representa emotivas demais, e por isso históricas, vingativas e sem controle.

Dito isso, penso que é extremamente importante dar voz e força ao descontentamento, mas ainda dar local para que o cansaço da luta se manifeste.



Posso considerar então, que a potência de Primavera se manifesta tanto nas possibilidades de germinar inquietações em outros corpos como também no respeito aos ciclos que cada um, em sua singularidade, vem a compreender.

Assim como a quebra da semente, existem momentos que não devem ser apressados e dores que precisam ser superadas. Por isso, num equilíbrio de se permitir as vezes intensidade e as vezes esgotamento (pois a potência de florescer transformou o desapego e a morte em processos mais aceitáveis), agora sabemos que, sempre que algo se esgota, há de renascer um novo ciclo, mais forte e com a sabedoria da experiência hora vivida.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. 1ª ed. Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998
- GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. Editora Elefante, 2020.
- GUATTARI Félix; RONILK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HOOKS, Bell. **Art on my mind: visual politics**. Nova York: The New Press, 1995.
- LEAL, Larissa. **As várias faces da mulher no medievo**. 2012. Disponível em: <<http://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/2083/1649> >. Acesso em nov. 2021.
- NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- PELLEJERO, Eduardo. **A realidade potencial: visões do possível e do impossível**. In: BRITO, Maria; COSTA, Dhemersson. **Variações Deleuzianas: Educação e Pensamento e Política e Fabulação e...** Pará: EditAedi, 2019.
- PELLEJERO, Eduardo. **A realidade potencial: visões do possível e do impossível**. In: BRITO, Maria; COSTA, Dhemersson. **Variações Deleuzianas: Educação e Pensamento e Política e Fabulação e...** Pará: EditAedi, 2019.
- PEREZ, Karine. Apontamentos sobre o conceito de apropriação e seus desdobramentos na arte contemporânea. *Revista Art*, 2008.
- PRATAS, Gloria. **O feminino na arte medieval**. Disponível em: <https://cdn.fsbx.com/v/t59.270821/23961325_1591855070902812_4635022328093212672_n.docx/Documentosemt%C3%ADtulo.docx?oh=96aa63a683577497a08af8fb39c56d97&oe=5A36A472&dl=1 > . Acesso em nov. 2021.



- REILLY, Maura. **Ativismo curatorial: resistindo ao masculinismo e ao sexismo.** In.: **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia.** São Paulos: MASP, 2018.
- ROBLES; FEZZI. **Arte da América Central e do Sul.** In.: VALSECCHI, Marco. **Galeria Delta Da Pintura Universal.** 1972.
- ROLNIK, Suely. **Florações da Realidade.** São Paulo, 2006.
- ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.** São Paulo: PUC/SP, 1993.
- SILVA, Vítor. **Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil.** Uberlândia: UFU, 2012.
- STUBS, Roberta. **Devires de um Corpo experiência.** 1. ed., Curitiba: Appris, 2019.
- TVARDOVSKAS, Luana. **Teoria e crítica feminista nas artes visuais.** In: Simpósio Nacional de História, 24., 2011, São Paulo. Anais [...] São Paulo: ANPUH, 2011.
- VALSECCHI, Marco. **Galeria Delta Da Pintura Universal.** Vol II, Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 1966.
- WOLF, Virgínia. **Um Teto Todo Seu.** Companhia das Letras, 2014.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Artigo recebido para publicação em: 02 de setembro de 2022.

Artigo aprovado para publicação em: 05 de dezembro de 2022.