



T. H. 1924.

Lucie Bougeant.

O CORPO É A CASA: A VIDA PRIVADA RESSIGNIFICADA NA ESFERA PÚBLICA

Isadora Mattioli

arte contemporânea no Brasil feminismo
o pessoal é político artistas mulheres

“O pessoal é político” foi a tônica do feminismo dos anos 70. Neste artigo, investigo a influência desse mote na arte brasileira. Para tal objetivo, apresento obras de artistas que representam cenas da vida privada e crio categorias temáticas para as analisar sob uma perspectiva feminista. O privado, nos casos indicados, é retratado pela via crítica.

THE BODY IS THE HOUSE: PRIVATE LIFE REDEFINED IN THE PUBLIC SPHERE | *“The personal is political” was the tonic of feminism of the 1970s. In this paper, I investigate the influence of this motto in Brazilian art. To this end, I present works of art representing scenes from private life and create thematic categories to analyze them from a feminist perspective. The private, in the cases indicated, is portrayed by the critical path. | Contemporary art in Brazil, feminism, the personal is political, women artists.*

A arte feminista da década de 1970 tem como uma de suas motivações principais evocar o privado como um eixo identitário da socialização de mulheres. Essa menção ao privado se dá, no entanto, pela via crítica. No presente artigo,¹ a partir do levantamento de quatro questões centrais, identifico como a bandeira feminista “o pessoal é político”² se delinea no trabalho de algumas artistas brasileiras. A primeira questão trata da contravenção aos códigos sociais e da influência da cultura de massas no cotidiano a partir do trabalho de Sonia Andrade (1935). A segunda articula a confusão dos limites entre corpo e casa no trabalho de Letícia Parente (1931-1991). A terceira revela narrativas autobiográficas presentes nas obras de Regina Vater (1943) e Anna Maria Maiolino (1942). E, por fim, a última questão exprime a reivindicação do espaço público manifestada no vídeo *Passagem I* (1974), de Anna Bella Geiger (1933).

O espaço privado caracterizado pelo ambiente doméstico, pelo núcleo familiar, pelas relações íntimas e pelos afazeres cotidianos é reconhecido como lugar de feminilidade pela normatização do serviço doméstico como atividade da mulher – relação que entra em crise quando as mulheres têm acesso à esfera pública pelo trabalho assalariado. Direitos relativos à maternidade, à dupla jornada e ao divórcio, por exemplo, são assuntos da vida privada que começam a ser debatidos no âmbito político pela mediação da luta feminista.

Louise Bourgeois, *Femme-maison*, gravura (ponta-seca), fonte: moma.com

Os feminismos em curso nos anos 70 receberam a denominação “segunda onda”, principalmente na América do Norte e na Europa ocidental, e apesar de ser um movimento multifacetado, algumas reivindicações em relação à condição feminina sobressaem. Essa nomenclatura não é utilizada tão frequentemente no Brasil, pois o feminismo e a atuação das mulheres no país tiveram suas especificidades principalmente em decorrência do regime militar instaurado em 1964. Há, no entanto, um denominador comum às agendas feministas desse período no Ocidente – a instância do pessoal passou a ser considerada categoria política.

Diferença significativa entre os feminismos internacionais de segunda onda e os feminismos no Brasil se constitui pelas distintas metodologias de suas ações. As mulheres norte-americanas panfletavam, exibiam cartazes e performavam gestos radicais nos espaços públicos. Frente à repressão militar no Brasil, essas mesmas atitudes eram desencorajadas pela austera punição de qualquer ato de rebeldia. O feminismo “silencioso”, marginal e clandestino ocorrido no Brasil na década de 1970 não fez ruído igual ao do feminismo que tomou as avenidas, e sua historiografia, documentação e elaboração ainda carece de pesquisas e destaque em nível nacional.

Essa especificidade faz com que exista uma discursividade que não considera ações feministas no Brasil durante a ditadura militar, pois privilegia-se o imaginário de um feminismo militante e público, como ocorreu nos Estados Unidos. Nesse sentido, é preciso avaliar o contexto brasileiro pela perspectiva de um feminismo pós-colonialista, que não se espelha em outros empreendimentos feministas, até porque as pautas para a emancipação feminina no Brasil eram outras – o alto custo de vida, a maternidade diante do trabalho assalariado (direito à creche e à educação das crianças), defesa da

democracia e luta pela anistia, como evidenciado por Teles.³

Contravenção aos códigos sociais e a influência da cultura de massas

Nas artes visuais no Brasil, as relações com o feminismo não são imediatas, pois, na maioria das vezes, a questão não fazia parte do escopo de intenções das artistas que produziram naquele período. Existem, todavia, casos de artistas que investigaram o espaço doméstico como lugar de subjetivação a partir de alguns de seus trabalhos, demonstrando como o contexto social e político se amalgamava com a produção cultural, mesmo em períodos de severa censura.

A artista carioca Sonia Andrade (1935) possui um conjunto de oito vídeos produzidos entre 1974 e 1977, todos sem título. O primeiro dessa série que destacarei é o vídeo em preto e branco que, à primeira vista, retrata o prosaico momento do almoço, cujo cardápio simboliza a mesa brasileira: feijão, pão e guaraná. A cena banal da artista se servindo ao meio dia, com a televisão ligada, exibindo a programação vulgar do canal aberto é o retrato da vida doméstica – que estava para ser questionada, abalada e ressignificada via a emancipação feminina.

Andrade promove uma ruptura nessa narrativa que nos é familiar quando começa a comer vigorosamente, sem mastigar, derrubando comida, com pressa, fazendo uma mistura indigesta que cobre seu cabelo, rosto, roupa, mãos, colo. A transgressão da artista de jogar alimentos em si mesma é comparável à da artista norte-americana Martha Rosler (1943) em seu vídeo *Semióticas da cozinha* (1975), cujo simples anúncio de utensílios culinários em ordem alfabética se altera pelos gestos exagerados e violentos da artista na simulação de suas funções.



Sonia Andrade, *Sem título*, still de vídeo, sd

A contravenção, nesses episódios citados, se dá pela desobediência aos códigos sociais. O ambiente da cozinha e a comida são temáticas recorrentes dos trabalhos desse período, segundo Wark⁴ principalmente por indicar poderosas tensões entre desejo e repressão inscritos no corpo das mulheres. Ao mesmo sujeito a quem é atribuída a função de cozinhar e alimentar toda a família, também é dada a responsabilidade de fazer dietas restritivas em nome de um ideal de beleza. A artista norte-americana Eleanor Antin (1935) aborda essa relação de desejo e repressão não pelo ambiente doméstico, mas pela intervenção corporal no trabalho *Entalhar: uma escultura tradicional* (1972), no qual se submete a emagrecimento documentado em uma série de fotografias.

Por sua vez, os vídeos *Sem título (desliguem a televisão)* e *Sem título (escova de dente)*, de Andrade, reportam à influência da televisão no cotidiano residencial. No primeiro, quatro televisões de modelos distintos são ligadas, uma a uma, por Andrade. Depois de alguns minutos, de completo caos auditivo e visual, os monitores são desligados pela artista que se coloca em primeiro plano e repete incessantemente a ordem: *Desliguem a televisão*. No segundo, um único monitor ligado exibe uma transmissão protagonizada pela artista – invertendo a posição descrita anteriormente: agora Andrade solicita a atenção do espectador, em vez de pedir que a televisão seja desligada – e por dois minutos e meio, executa a trivial tarefa de escovar os dentes.

Nesses dois trabalhos Andrade investiga as tecnologias de imagem dos anos 70 e demarca uma diferença entre os meios: o vídeo é obra de arte, e a televisão é veículo da cultura de massas. No vídeo em que escova os dentes, a música ao fundo lembra um comercial de cosméticos. A semelhança com a linguagem publicitária também está presente nos gestos irônicos da artista, que parece imitar as modelos de propaganda, com caras e bocas. O anúncio de pasta dental faz parte da programação ordinária dos canais abertos; já o vídeo que revela sua vulgaridade pela paródia pertence ao campo da arte. O uso de monitores e televisões nos trabalhos desse período é símbolo do testemunho, da audiência e do público, segundo Wark,⁵ que afirma terem as artistas os utilizado em seus trabalhos como maneiras de engajar o espectador numa consciência do olhar.

A representação da mulher na cultura midiática é uma de diferentes tecnologias sociais que constroem a noção de gênero, segundo Lauretis,⁶ que o determina não pela diferença sexual, mas como uma representação com implicações no real. Essa representação é uma construção e toda a arte e a

cultura erudita ocidental são registros da história dessa construção, ainda de acordo com a autora. Com a popularização dos televisores, a circulação de propagandas, filmes, séries e novelas estampa a figura da mulher-desejo, objetificada e normatizada – representação que foi interrogada, parodiada e redefinida em alguns trabalhos de artistas mulheres desse momento. oral.

Retratos da vida doméstica a partir do corpo-mobília

Considerando que a ciência e a tecnologia alteram as relações sociais e também o lugar histórico das mulheres nas sociedades industriais avançadas, Haraway⁷ recorda, em três possibilidades a distinção ideológica entre público e privado que qualifica a experiência feminina: a da vida operária dividida entre a fábrica e a casa; a de uma vida burguesa dividida entre o mercado e a casa; e a de uma vida de gênero dividida entre os domínios pessoal e político. A autora reforça as diferentes vivências de vida pública e privada de acordo com a posição econômica, cultural e social das mulheres.

Leticia Parente, *In*, still de vídeo, fonte: artsy.com



Um retrato mais estreito da dimensão privada feminina é o apresentado por Letícia Parente (1931-1991), nos vídeos *In* (1975) e *Tarefa I* (1980). Em ambos os vídeos, os limites entre corpo e casa são confundidos. No primeiro, Parente pendura-se num cabide e se guarda no armário. No segundo, o corpo que antes estava pendurado é colocado sobre a tábua de passar – corpo e roupa desamarrados. Quando define o conceito de “feminilidade”, Pollock sublinha que essa não deve ser entendida como uma condição da mulher, mas como “uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina dentro de uma esfera doméstica, heterossexual e familiar”.⁸ Parente em seus vídeos busca evidenciar esse espaço de feminilidade que é o ambiente doméstico, fundindo-se a ele, afirmando a influência sobre seu corpo desse ambiente primordial na formação identitária do sujeito.

O uso particular que Parente faz de seu corpo, enquanto corpo-móvel, corresponde à ficção que a artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010) construiu em suas gravuras *Femme-maison* (1947) – mulheres metade corpo, metade casa; em uma parte, pernas, virilha, umbigo; em outra, janelas, portas e telhado [Fig.03]. É a estratégia artística de se objetificar para melhor mostrar o jogo de forças de que se constitui a subjetividade feminina, de acordo com Erber (2017). A mesma tática pode ser observada no trabalho da artista austríaca Birgit Jünger (1949-2003), *Donas de casa – cozinha* (1975), em que a artista se fotografa vestindo um avental-fogão por cima da roupa.

Dária Jaremtchuk enfatiza a contribuição de Parente à discussão sobre gênero na arte brasileira. Segundo a autora, os trabalhos da artista interrogam sobre a questão da identidade feminina e suas relações com o ambiente doméstico e algumas atividades específicas. Considerando o questionamento de gênero uma questão extra-artística, Jaremtchuk

afirma que “a performance repetitiva e maçante de Parente reifica o corpo e o transforma no próprio conteúdo de suas ações”.⁹

O tornar-se objeto, nesses trabalhos, não se circunscreve à representação da mulher como objeto de desejo, que também era razão de contestação dos feminismos dos anos 70. A objetificação proposta por essas artistas reforça a relação serviçal da mulher, a anulação do sujeito pelas funções que lhe são atribuídas. Nesse processo, as artistas criam um ser-ficcional-objeto para discutir a ideologia que confina a mulher ao lar e, segundo Rago, informa ser o lugar da mulher a esfera privada.¹⁰

O termo “privado”, em sua acepção original, deriva de “privação”, segundo Arendt, que ainda afirma: para o indivíduo

*viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privacidade reside na ausência de outros; para este, o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse.*¹¹

A privação nessa construção ficcional da mulher-casa informa sobre a ausência de si, pela transformação do sujeito em objeto ou por sua redução a uma função.

No vídeo *In* (1975), Parente se coloca à frente de um armário vazio e o preenche com a densidade de seu corpo, pendurando-se desconfortavelmente pela blusa de manga longa que está vestindo. Para Erber, “espaços de guardar são igualmente lugares para se perder”,¹² e o que se evidencia da ação de Parente

é a situação incômoda de assumir um papel de sujeição, de uma identidade esvaziada, nesse lugar em que perde a si mesma. oral.

Narrativas autobiográficas

Nessa linha de revisão do espaço doméstico, enquanto lugar de subjetivação feminina, a videoinstalação *Conselhos de uma lagarta* (1976), da artista brasileira Regina Vater (1943), demonstra um notável processo de individualismo. Esse individualismo não tem a ver com a atitude individualista ou com a valorização da vida privada, pois se refere à intensidade das relações consigo, segundo as categorias de Foucault, ou seja, “das formas nas quais se é chamado a se tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se e promover a própria salvação”.¹³

A videoinstalação de Vater, foi filmada em super-8, formato desenvolvido nos anos 60, bastante popular entre os artistas. O título faz referência a uma passagem do livro de Lewis Carroll (1832-1898) *Alice no país das maravilhas* (1865), e a artista foi influenciada também, pela frase “seu olho é meu espelho”, que ouviu de Lygia Clark (1920-1988), ao mencionar o trabalho *Diálogo: Óculos* (Lygia Clark, 1968).

De início, tratava-se de um projeto de vídeo *work in progress*, de Vater, documentando seu rosto diariamente. A câmera posicionada em um tripé, capturou a face da artista em momentos distintos de seu cotidiano, com feições tristes, contemplativas, alegres. De cabelo molhado, preso, penteado, em coque. Blusa de gola canoa, camisa, pijama. Ou seja, um retrato *autêntico* de seu dia a dia, sempre posado à frente do mesmo fundo, com um som *tic-tac* de relógio marcando o desenrolar do tempo.

Conselhos de uma lagarta, conforme Trizoli,¹⁴

consiste numa crítica à construção de subjetividades a partir de um alter ego da artista – Alice –, personagem do livro de Carroll, respondendo à pergunta da lagarta: Quem é você?. Trazer a público um registro da vida íntima, ou seja, expor esse documento do banal numa sala expositiva demonstra de antemão uma vontade de colocar em xeque essa dicotomia. Pode existir uma intimidade pública? De acordo com Arendt,¹⁵ na Antiguidade, o vir a público era marcado pela necessidade de deixar uma inscrição de si no mundo, algo que fosse mais permanente que a existência terrena. Vater, nessa videoinstalação, encara uma relação de si para consigo, e ainda demonstra como nossa sensação de real está atrelada pelo olhar do outro – a presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade de mundo e de nós mesmos, segundo Arendt.¹⁶

De acordo com Wark,¹⁷ a abordagem do feminismo anglo-americano foi pelo confronto direto com a cultura vigente, exigindo o reconhecimento dos aspectos de experiências femininas, especialmente pela narrativa autobiográfica e pelo documentário – justamente a estratégia de Vater no trabalho *Conselhos de uma lagarta*. A vantagem dessa estratégia, segundo Wark, é que ela permitiu às mulheres nomear e descrever sua relação (e exclusão) da esfera pública; e a desvantagem é o perigo de continuar a classificar a obra de artistas mulheres como autorreflexivas e autobiográficas.

Conforme Wark,¹⁸ é preciso levar em conta o período artístico mais amplo dos anos 70, que convergia arte e vida como uma forma de desafiar as arraigadas hierarquias e categorias da estética modernista. Para as artistas mulheres, entretanto, o objetivo não era simplesmente contestar as convenções artísticas vigentes – a fusão de arte e vida no trabalho de algumas artistas era uma manifestação de que o pessoal é político e visava

trazer atenção aos problemas específicos de gênero. Crítica essa que praticamente não havia sido feita antes da década de 1970. No Brasil, essa revisão de gênero da história da arte é introduzida por autoras como Ana Paula Cavalcanti Simioni e Heloísa Buarque de Hollanda a partir dos anos 90.¹⁹ Atualmente, é possível citar, ainda, a contribuição da pesquisadora Roberta Barros²⁰, que aborda a falta de um lugar histórico para o feminismo no Brasil em suas pesquisas.

A interrogação *Quem é você?*, presente na videoinstalação de Vater, também reporta ao trabalho *Por um fio* (1976), de Anna Maria Maiolino (1942). Ambas as artistas partem de questões íntimas para realizar afirmações filosóficas. *Por um fio* é uma fotografia em preto e branco que retrata

Maiolino ligada a sua mãe e a sua filha por duas linhas que saem de sua boca. A sua esquerda, a mãe morde a ponta de uma das linhas, e a sua direita a filha morde a ponta da outra. Questionamentos como *Quem eu sou?*, *Quem eu quero ser?* eram comuns entre as mulheres artistas, durante os anos 70, segundo Wark,²¹ justamente pelo desmantelamento de determinados papéis sociais que predominavam até então. A proposta dessas perguntas, na visão da autora, foi a de afirmar que “Eu posso ser quem eu quiser, mas primeiro eu preciso saber quem eu fui e o que eu sou”. Foram essas dúvidas que guiaram o desenvolvimento de trabalhos narrativos e autobiográficos nos anos 70, cruciais para possibilitar que as mulheres explorassem como esse sujeito engendrado era constituído no discurso social.

Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, fotografia, fonte: frieze.com





Anna Bella Geiger, *Passagem I*, still de vídeo, sd



A fotografia de Maiolino é uma metáfora ativa das indagações Quem eu fui? e Quem eu sou? a partir do íntimo – seu contexto familiar, sua investigação geracional, suas relações afetivas – que se opõe ao íntimo como pura recepção e passividade, nas palavras de Baqué,²² pois realiza uma abertura do interior para o exterior. Tanto Vater, quanto Maiolino, utilizam suas próprias histórias e memórias como veículos de autoconhecimento em ambos os trabalhos citados.

A reivindicação do espaço público

Quando as mulheres começaram a questionar sua existência reduzida ao corpo – corpo subjugado à garantia da sobrevivência da espécie: da maternidade compulsória aos cuidados dos outros membros familiares –, elas começaram a reclamar um espaço na cidade. Segundo Grosz,²³ a cidade orienta e organiza as relações coletivas, familiares, sexuais e sociais, e divide a vida cultural em dois domínios, o público e o privado. Essa autora contribui para uma visão da cidade como força ativa na constituição dos corpos. Grosz afirma que a cidade deixa “sempre” suas marcas na corporalidade do sujeito. O fenômeno de reivindicar o espaço público e de interação com a cidade é distintamente representado na série de vídeos *Passagens* (1974) de Anna Bella Geiger (1933), que em plena ditadura coloca seu corpo na rua, rumo à subida de centenas de vãos de escada.

Durante nove minutos, acompanhamos a subida de Geiger por escadarias no interior de edifícios intermináveis ou em outras paisagens típicas do urbanismo do Rio de Janeiro, em cena registrada por uma câmera subjetiva, entre tremores e oscilações. No vídeo, a artista usa sandália de salto alto e uma saia rodada até os joelhos, vestuário típico dos anos 70, mas que indica uma performance de “feminilidade”, aponta para uma não neutralidade

do corpo. A indumentária contrasta com a brutalidade do concreto das escadas, de suas geometrias, dos lances quebrados, das britas soltas e do lixo acumulado.

Geiger coloca-se como personagem ativa em seu filme, realizando a corriqueira tarefa de subir escadas, envolvida em realizar uma ação. Mulvey²⁴ 1999 argumenta que a estética do cinema foi construída sob a percepção patriarcal do homem ativo em oposição à mulher passiva, em narrativas que a personagem feminina é construída “para-ser-olhada”. Ainda segundo a autora, a presença de mulheres é indispensável para o espetáculo cinematográfico; sua presença representada, entretanto, trabalha contra o desenvolvimento de uma história, congela a narrativa para momentos de contemplação erótica. A ação de Geiger é um contrafluxo da imagem construída da mulher nas artes, no cinema e na publicidade ao realizar uma ação, por mais banal que seja.

De acordo com Wark,²⁵ ao considerar temas do íntimo e do privado na esfera pública, as artistas estavam interferindo em um sistema de representações que autoriza algumas representações e bloqueia outras, uma vez que esse tipo de conteúdo era “desaprovado” por uma parcela da crítica de arte. A incoerência é que, apesar de as mulheres não poderem se representar nesse sistema, a Mulher, enquanto categoria, é frequentemente apresentada como objeto de representação, como signo ou cifra de significados extrínsecos a ela própria, tais como a Natureza, a Verdade, o Sublime.

A imagem precária, sem qualidade técnica, das produções das artistas citadas contrasta com a visualidade das redes de televisão, que começaram a ser amplamente acessadas durante a década de 1970. Por meio de cenas cotidianas, em vídeos de estética caseira, as artistas apresentam críticas

contundentes à vida doméstica, ao consumo desenfreado, à cultura de massas e, ainda, uma análise das diversas instâncias do privado e do público. O retrato do consumo, proposto pela Rede Globo, é respondido pelas artistas com imagens capturadas em dispositivos simples, registrados em preto e branco, sem expressivas direções de arte, em projetos que visavam materializar roteiros aparentemente simples. Esses enredos revelam, contudo, vasta abrangência temática em compasso com o contexto em que foram realizados.

Nota-se por esse conjunto de obras que a instância do pessoal, do íntimo, do privado e do doméstico passou a ser considerada política. Esse foi o principal mote do movimento feminista de segunda onda, como mencionado. Apesar de o feminismo no Brasil não receber essa nomenclatura, constatou-se que a tônica das reivindicações femininas estava na dupla jornada e seus desdobramentos. As artistas apresentadas, apontaram a câmera de fotografia e/ou de vídeo, para a instância do privado para discuti-la na esfera pública e política, isto é, no âmbito da arte. A vida doméstica foi ressignificada, questionada e abalada no plano das ações artísticas

NOTAS

1 O título deste artigo faz menção à exposição-proposição de Lygia Clark (1920-1988), *A casa é o corpo* (1968).

2 Título de artigo publicado em 1970 por Carol Hanisch (Estados Unidos, 1942), que se tornou o *slogan* do movimento de libertação das mulheres norte-americanas na década de 1970, por resumir as pautas de suas lutas.

3 Teles, Maria Amelia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999: 50-51.

- 4** Wark, Jayne. *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. 2 ed. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2009: 170.
- 5** Wark, op. cit.: 191.
- 6** Lauretis, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994: 208.
- 7** Haraway, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Tadeu, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009: 76.
- 8** Pollock, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca. *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011: 65.
- 9** Jaremtchuk, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Edusp, 2007: 52.
- 10** Rago, Margareth. Madame Bovary e as tiranias da intimidade. *Café filosófico CPFL*, 2016. Disponível em: tvbrasil.ebc.com.br/cafeilosofico/episodio/madame-bovary-e-as-tiranias-da-intimidade. Acessado em: 31/07/2018.
- 11** Arendt, Hanna. *A condição humana*. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007: 68.
- 12** Erber, Laura. *Mulher rente às coisas*. Catálogo da exposição individual Eu armário de mim, de Letícia Parente, 2017.
- 13** Foucault, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2014: 55.
- 14** Trizoli, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação de mestrado – Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011: 168.
- 15** Arendt, op. cit.: 65.
- 16** Arendt, op. cit.: 60.
- 17** Wark, op. cit.: 87.
- 18** Wark, op. cit.: 88.
- 19** Com os livros *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (2008), de Ana Paula Cavalcanti Simioni, e o livro *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (1994), de Heloísa Buarque de Hollanda.
- 20** Barros, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista a brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- 21** Wark, op. cit.: 90.
- 22** Baqué, Dominique. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Éditions Du Regard, 2004: 85.
- 23** Grosz, Elizabeth. Corpos-cidade. In: Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca. *Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011: 98.
- 24** Mulvey, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Graal, 1999: 837.
- 25** Wark, op. cit.: 92.
- Isadora Mattioli é mestre em história, teoria e crítica de arte (UFRGS) e graduada em artes visuais (UFPR). Pesquisa as relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil e atua como curadora independente.**