

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

**MULHERES ARTISTAS: APONTAMENTOS SOBRE PERSPECTIVAS
E EXPERIMENTAÇÕES POSSÍVEIS**

ISADORA MARÍLLIA DE MOREIRA ALMEIDA

JUIZ DE FORA

2018

ISADORA MARÍLLIA DE MOREIRA ALMEIDA

**MULHERES ARTISTAS: APONTAMENTOS SOBRE PERSPECTIVAS
E EXPERIMENTAÇÕES POSSÍVEIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira

JUIZ DE FORA

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Moreira Almeida, Isadora Marília.

Mulheres Artistas : Apontamentos sobre perspectivas e experimentações possíveis / Isadora Marília de Moreira Almeida. -- 2018.

190 p. : il.

Orientadora: Rosane Preciosa Sequeira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2018.

1. Arte. 2. Mulheres. 3. Feminismo. 4. Redes Sociais. 5. Curadoria. I. Sequeira, Rosane Preciosa, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Isadora Marília de Moreira Almeida

Nome do aluno

Mulheres Artistas: apontamentos sobre perspectivas e experimentações possíveis

Título

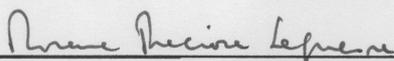
Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira

Orientador

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

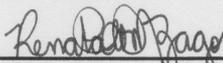
Aprovada em 3 / 10 / 2018

Banca Examinadora:



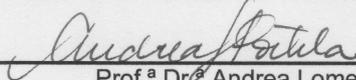
Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira

Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Renata Zago

Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Andrea Lomeu Portela

Membro externo – CES/JF

À Marina Moreira, que nunca mediu esforços para que eu estudasse e defendesse os meus ideais até o fim. Às mulheres artistas que acreditam na força de seu trabalho.

AGRADECIMENTOS

Obrigada Marina Moreira, minha mãe, por tudo que aprendi com você: força, coragem, persistência e paciência. Você amava meus desenhos e eu suas palavras. Você é a culpada do carinho que tenho por meus estudos.

Tia Ia, te agradeço toda a “mistureba” que faz você ser quem é: tia, mãe, pai, vó e muito mais. Sem seu apoio dificilmente teria chegado até aqui. Você me socorre em todas as horas e momentos e me presenteia com sua companhia tão alegre e alerta.

Zeze Almeida, Zeze Aparecida ou pai: seguimos juntos desde quando você jogava Mario Bros e eu nem sabia o que era aquela musiquinha. Obrigada por me mostrar o mundo da arte, dos desenhos, das músicas desconhecidas. Serei sua eterna “Cebolinha”.

Dudu, meu muito obrigada por ser meu companheiro nesta jornada, aguentar meus dramas e agonias diárias, me ajudar nas dificuldades e compartilhar “maravilhosidades”. Você e Cleozinha completam o pacote.

Agradeço aos meus amigos de pão de queijo e vizinhança Wallace e Inês, aos de caminhada Lorena e César, e a todos aqueles que proporcionam discussões aprazíveis quando nos encontramos. Obrigada também aos colegas e secretárias do Programa de Pós-Graduação, que dividiram comigo seus “perrengues” e conquistas durante dois anos.

Meus agradecimentos à Rosane Preciosa, professora, orientadora e amiga que aceitou participar dessa “aventura”. Nunca esquecerei de suas contribuições que transpassam o mundo acadêmico e me fazem pensar por horas à fio. Adoro seus desvios e conversas, sua delicadeza ao ver o mundo à sua volta com tons particulares, só vistos por aqueles que embarcam no que você chama de “viagem”. Minhas “malas” estarão prontas para qualquer viagem.

Muito obrigada às meninas que fazem arte, escrevem, pintam e bordam, abalando estruturas: sem vocês este trabalho não seria possível.

RESUMO

A presente dissertação realiza uma trajetória, que discute tanto a dificuldade ainda existente em vermos obras de arte feita por mulheres, como também o entendimento de que o olhar feminino possibilita outra forma de enxergar o mundo. As mulheres artistas buscaram alternativas para exibir suas obras, sejam elas fotografias, colagens, pinturas, ilustrações e vídeos. Abordando justamente meios alternativos, tais como, a cultura da *mail art*, dos *zines* e atualmente as redes sociais, estes nos mostram uma circulação paralela de arte fora dos museus, em que artistas cada vez mais jovens propõem dividir seus olhares com o público. As tecnologias disponibilizadas pela internet, hoje, são em grande parte utilizadas por artistas para conquistarem visibilidade, e podemos entendê-las como ferramentas que contribuem com essa nova forma de exibição e experimentação dos espaços. Reunimos momentos particulares, sem preocupação historiográfica, que compuseram uma narrativa feminista cujas abordagens inspiraram novas artistas a partir dos anos de 2010, e culminaram em uma tentativa de curadoria com temáticas que versam sobre experiências, intimidades e outramentos.

Palavras-chave: Arte, Mulheres, Feminismo, Redes Sociais, Curadoria

ABSTRACT

The present dissertation follows a trajectory which discusses both the difficulty in seeing works of art made by women, as well understanding that female gaze allows another way of seeing the world. Women artists looked for alternatives to display their works, being these, photos, collages, paintings, illustrations and videos. Approaching the alternative media such as the culture of mail art, the zines and nowadays social networks, this study show us a parallel circulation of art outside the museums, in which increasingly younger artists propose to share their gaze with the public. The technologies available over the internet today are largely used by artists to gain visibility, and we can understand them as tools that contribute to this new way of exhibiting and experimenting of spaces. We put particular moments together, without historiographical concern, that composed a feminist narrative whose approaches inspired new artists from the years of 2010, and culminated in an attempt of curation with themes that deal with experiences, intimacies and othering ourselves.

Keywords: Art, Women, Feminism, Social Networks, Curation

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1: Adesivo comemorativo das <i>Guerrilla Girls</i> | 22 |
| Figura 2: Pôster das <i>Guerrilla Girls</i> de 1989 | 23 |
| Figura 3: Pôster das <i>Guerrilla Girls</i> exibido no MASP em 2017 | 23 |
| Figura 4: <i>Philip Golub Reclining</i> | 26 |
| Figura 5: <i>Your gaze hits the side of my face</i> . Barbara Kruger, 1981 | 28 |
| Figura 6: <i>Your body is a battleground</i> . Barbara Kruger, 1989..... | 28 |
| Figura 7: <i>Untitled #35</i> | 30 |
| Figura 8: <i>Untitled #216</i> | 30 |
| Figura 9: Autorretratos de Gertrude Arndt, 1933 | 32 |
| Figura 10: <i>Should I Send This</i> | 35 |
| Figura 11: <i>Zine Bikini Kill</i> n.1 | 43 |
| Figura 12: Rainha Má | 43 |
| Figura 13: Kathleen Hanna durante os shows do <i>Bikini Kill</i> , 1993 | 46 |
| Figura 14: <i>Flyer Slut</i> | 46 |
| Figura 15: Capa da revista <i>Vile: Fe-mail Art</i> , #06 e <i>Just Another Asshole</i> #06 | 51 |
| Figura 16: Imagens de <i>Bikini Girl</i> , Vol. 1 N. 4 | 52 |
| Figura 17: Capa do <i>zine</i> e colagens <i>Broken</i> e <i>Assume the Position</i> | 55 |
| Figura 18: Imagens do <i>zine My Life with Evan Dando, Popstar</i> | 56 |
| Figura 19: Página inicial do <i>Google Arts & Culture</i> , 19/03/2018..... | 75 |
| Figura 20: Página inicial do site <i>The Ardorous</i> , 2018 | 77 |
| Figura 21: Página inicial do site <i>Muslima: Muslim Women’s Art &Voices</i> , 2018..... | 78 |
| Figura 22: Página inicial do site <i>Women Who Draw</i> , 2018 | 80 |
| Figura 23: Página inicial do site <i>Curated By GIRLS</i> , 2018 | 81 |
| Figura 24: Série de <i>gifs Gif My Soul Away (Holy Whore)</i> | 82 |
| Figura 25: <i>Frames</i> do filme <i>Virgens Suicidas</i> , de Sofia Coppola, 1999 | 84 |
| Figura 26: Kat Bjelland, Courtney Love, Kathi Wilcox e Kathleen Hanna..... | 85 |
| Figura 27: Perfil de Cindy Sherman no <i>Instagram</i> | 93 |
| Figura 28: <i>Selfie</i> | 97 |
| Figura 29: Foto publicada por Petra Collins..... | 98 |
| Figura 30: <i>Purple Haze</i> | 100 |
| Figura 31: <i>Garota Siririca</i> #05, lovelove6, 2013 | 105 |

| | |
|---|-----|
| Figura 32: Campanha para o <i>crowdfunding</i> do <i>Zine XXX</i> | 105 |
| Figura 33: <i>Stack GirlPower Zines</i> , Issuu, 2018..... | 109 |
| Figura 34: Personagens de Amalia Ulman..... | 117 |
| Figura 35: Parte I: Amalia Ulman é uma aspirante a influenciadora digital..... | 118 |
| Figura 36: Parte II: Amalia Ulman além de interesseira, é sexy, narcisista e “má”..... | 119 |
| Figura 37: Amalia Ulman começa a receber críticas e ódio de seus seguidores..... | 119 |
| Figura 38: Parte III: Amalia Ulman consegue sua redenção..... | 121 |
| Figura 39: <i>Maysa</i> | 126 |
| Figura 40: <i>The teenage gaze</i> | 128 |
| Figura 41: <i>Nudes 9</i> | 129 |
| Figura 42: <i>Not Olympia</i> | 131 |
| Figura 43: <i>Should I send this?</i> | 134 |
| Figura 44: <i>Sad Girl Theory</i> | 137 |
| Figura 45: <i>Palm Springs</i> | 140 |
| Figura 46: <i>Palm Springs</i> | 140 |
| Figura 47: <i>California Winter 17/18</i> | 141 |
| Figura 48: <i>The Teenage Gaze</i> | 143 |
| Figura 49: <i>Be You But Better</i> | 144 |
| Figura 50: <i>Maysa</i> | 146 |
| Figura 51: <i>Tessa</i> | 147 |
| Figura 52: <i>Up All Night</i> | 148 |
| Figura 53: <i>Hair Stories Untold</i> | 149 |
| Figura 54: <i>Baby You’re Going To Be Fine</i> | 151 |
| Figura 55: <i>Nobody Knows</i> | 153 |
| Figura 56: <i>I Could Not Protect Her</i> | 155 |
| Figura 57: <i>For Arabella</i> | 155 |
| Figura 58: <i>Weekend Plans</i> | 157 |
| Figura 59: <i>Grass, Peonie, Bum</i> | 159 |
| Figura 60: <i>Fruit Art Videos</i> | 161 |
| Figura 61: <i>Ripe (Cuisine)</i> | 163 |
| Figura 62: <i>For Arabella</i> | 164 |
| Figura 63: <i>Breu</i> | 165 |
| Figura 64: <i>Masks Show</i> | 167 |
| Figura 65: <i>Real Dolls (Mimi)</i> | 169 |

| | |
|--|-----|
| Figura 66: <i>The Champagne Suite (The Honeymoon)</i> | 171 |
| Figura 67: <i>A Dream In Green (The Honeymoon)</i> | 171 |
| Figura 68: <i>Float</i> | 174 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| APRESENTAÇÃO DO COMEÇO..... | 13 |
| 1 UMA DE MUITAS, MUITAS DE UMA | 17 |
| 1.1 História da arte <i>versus</i> mulheres artistas..... | 19 |
| 1.2 Desvios do olhar: o olhar masculino e o olhar feminino | 21 |
| 1.3 Mulheres e suas câmeras, artistas e suas “máscaras”..... | 29 |
| 1.4 Desvios tardios | 32 |
| 2 AS RIOT GRRRLS E OS ZINES | 37 |
| 2.1 Garotas revoltadas? Nasce o movimento <i>Riot Grrrl</i> | 39 |
| 2.2 <i>Zines</i> e suas potências | 47 |
| 2.3 “Fim” das <i>riot grrrls</i> e uma nova forma de se manifestar | 59 |
| 3 JOVENS ARTISTAS, O QUE VOCÊS FAZEM NA INTERNET? | 63 |
| 3.1 <i>Cyberflâneuse</i> e iniciativas | 66 |
| 3.2 Outros caminhos..... | 73 |
| 3.3 As redes sociais | 86 |
| 3.4 <i>Girl gaze</i> : surgimos na internet e fomos além | 95 |
| 4 ESPAÇO VIRTUAL COMPARTILHADO..... | 108 |
| 4.1 Espaço virtual, potências, filtros e máscaras..... | 111 |
| 4.2 Apontamentos de uma curadoria menor (intimidades e outramentos)..... | 123 |
| 4.2.1 Seção 1 | 126 |
| 4.2.2 Seção 2 | 137 |
| 4.2.3 Seção 3 | 144 |
| 4.2.4 Seção 4 | 151 |
| 4.2.5 Seção 5 | 159 |
| 4.2.6 Seção 6 | 167 |
| NOTAS FINAIS | 176 |
| ANEXOS..... | 178 |
| REFERÊNCIAS..... | 184 |

APRESENTAÇÃO DO COMEÇO

Escolher as palavras, estruturar as sentenças e compor um texto. “Escrever não significa simplesmente transpor para a tela do computador um pensamento prévio: ao escrever, os pensamentos se (trans)formam e, nesse movimento, transforma-se o próprio escritor” (ZANELLA, 2012, p. 87). Enquanto escrevo isso, todo conteúdo restante aqui presente está pronto, e sei que uma reinvenção tomou conta de mim.

Algumas pessoas dizem que não se conta uma história começando pelo meio e muito menos pelo fim. O processo de escrita, no entanto, não segue esta regra. Parece estranho dizer que comecei pelo meio, para depois criar um início, esta apresentação que se tornou o pontapé inicial de uma longa escrita, um desafio que foi transformador. Para escrever é preciso ter paciência, e saber se reinventar à cada parágrafo.

Esta apresentação do que está por vir nas próximas páginas soa para mim como um final, mesmo que não seja, tendo por finalidade apresentar ao futuro leitor alguns dos pontos principais desta pesquisa. Não pretendo impor a ideia de que tudo o que está aqui faz parte de algo completo, definido e sem brechas para investigações futuras. O que exponho são pensamentos, devaneios e divagações que não merecem ser encerradas ou esquecidas. É preciso que elas permitam intervenções posteriores, se inventando e juntando a opiniões distintas.

Existe uma expressão popular que diz “se a vida te der limões, faça uma limonada”. Lembrei-me dela porque o início deste estudo foi mais ou menos assim: deparei-me com limões que dariam uma limonada. Porém, como fazer uma limonada consistente e que me agradasse? O desenvolvimento deste trabalho compreendeu muito mais do que uma familiaridade pelo assunto, ou um encanto por algo que poderia dar caldo. Algumas pessoas podem não querer se aprofundar em determinado tema que lhe pareça interessante, no entanto, outras enxergam um ponto de partida para uma pesquisa, como foi o meu caso.

Estudar o que se gosta pode ser algo fácil, ao mesmo tempo que complicado e pavoroso. Pavoroso, porque às vezes gosta-se tanto do tema, que quando este é transportado da categoria de gosto para pesquisa, é possível que se perca o encanto ou a magia inicial que antes se via. Esse encanto ou magia inicial pode ser entendido como algo que desperta um interesse, dúvida, abala alguma estrutura, é capaz de fazer-se transportar para um outro lugar ou momento.

Pesquisar algo próximo à vivência, neste caso, tem estreita relação com a paixão ao tema. Pois, “se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território

de passagem, então a experiência é uma paixão” (BONDÍA, 2002, p.26). Após anos de experiência com arte, feminismo e internet, senti que estes eram temas que me tocavam e despertavam minha curiosidade de investigação.

Posso dizer que minhas graduações em Artes e Design e depois em Moda tiveram grande influência neste processo. Logo quando me formei em Artes e Design, fui convidada a participar como colaboradora de ilustração na *Revista Capitolina*, que também me proporcionou um espaço para escrever e coordenar um projeto com mais de cem meninas espalhadas por todo Brasil.

Essa iniciativa era grandiosa e trabalhosa, e dividia meu tempo livre com a graduação em Moda que eu acabara de começar. O meu percurso interdisciplinar fez com que não me prendesse a uma única área, muito menos escolhesse um só viés para a pesquisa. Vários assuntos me chamavam a atenção, embora eu soubesse que o universo feminino fosse uma preferência.

Como ilustradora *freelancer*, notei que a cada dia a dinâmica entre público e arte mudava e migrava para outras plataformas, principalmente as digitais. Ter um portfólio online era obrigatório para poder estabelecer contatos e mostrar seu trabalho. Muitos foram os sites que me cadastrei, assim como várias outras meninas que tentavam mostrar ao mundo o que elas produziam.

Dessa mesma maneira conheci o trabalho de muita gente, e acompanhei a evolução e conquistas de pessoas que ficaram conhecidas primeiramente na internet. A partir deste momento, ao escolher meu objeto de pesquisa, me perguntei: por que não olhar para algo que está tão próximo de mim e que me afeta tanto?

Durante toda a escrita, não procurei respostas concretas. Posso dizer que em certos momentos, levantei muito mais dúvidas e questionamentos, fazendo com que minha cabeça “fervesse” de tanto pensar. Eu me perguntei várias vezes em que cilada eu tinha me metido, se no final haveria algum sentido o que pensava, se outras pessoas gostariam de ler sobre tal assunto. Me dei conta de que era preciso que eu escrevesse se quisesse ler sobre tais conexões que faziam sentido na minha cabeça.

Assim, tentei estruturar minhas ideias unindo minha experiência como ilustradora à pesquisa. Acrescento que este texto versa a partir de um olhar feminista, embora não trate especificadamente sobre o feminismo, suas vertentes e outros detalhes históricos. Trata-se de pontuar sobre arte, as mulheres e os espaços alternativos que se conectam, atentando-se para os ruídos que são causados.

Esta dissertação, de certa forma, não deixa de ser uma forma de militância. Ela busca reunir manifestações, afirmando sua posição como um trabalho feminista, marcando um território, pedindo passagem, trazendo à tona o que passou por muito tempo despercebido (ou será ignorado?). É um trabalho que fala sobre agitações, percepções e desvios, utilizando a imagem como uma aliada, uma voz ativa. Ele anuncia uma tentativa de colaborar com as ideias de historiadoras da arte feminista e artistas que falam por si em suas obras. Não é um registro histórico, é uma composição entre tópicos que pareceram, ao meu ver, relevantes para iniciar uma discussão sobre arte, mulheres e possibilidades.

A minha interpretação de como visualmente algumas obras de artistas mulheres me tocaram foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Não só isso, mas notar seus detalhes, tentar fugir das obviedades e deixar que a imagem fosse mais que um complemento para o texto. Fazer uma análise, pois analisar “pode (ainda) constituir palavra de desordem, de invenção, de conexão, de transgressão” (RODRIGUES, 2012, p. 37).

Para pensar sobre os espaços que a arte das mulheres ocupa hoje em dia, recorri aos escritos sobre arte e feminismo, considerando a trajetória particular que pertencem. Investiguei textos que falassem sobre a falta de visibilidade e reconhecimento durante a história da arte, relações e as diferenças dos olhares dentro da arte, e como as artistas que estão surgindo se inspiram e podem ser influenciadas por estas constatações. Conseqüentemente, também observei que algumas mulheres que se interessavam pelo campo artístico e militância encontravam outras maneiras para que fossem ouvidas, desde bem antes que a internet, por exemplo, existisse.

São estas outras maneiras que pesquisei, procurando por vestígios e rastros deixados pelas artistas. Levando em consideração os agitos precursores do que estas jovens criaram nos últimos anos, esbarrei em nomes que já conhecia e outros mais desconhecidos, que careciam de referências bibliográficas. Porém, todas elas e muitas outras foram fontes e inspirações para uma arte de viés feminista, que continua sendo recriada e ampliada com o passar do tempo, e mereciam de alguma forma aparecerem por aqui. Sejam os *zines* ou as redes sociais na internet, meu estudo tentou captar de que jeitos a exposição nestes espaços podem possibilitar experimentações artísticas.

Recordo dos escritos de Didi-Huberman (2016) sobre os levantes e seus testemunhos visuais, se questionando: “como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18). Assim como ele, acredito no poder das imagens, na força que elas têm de registrar impulsos e atrair nossos olhares para seu movimento.

Ao escolher as fotografias, ilustrações e outros registros visuais desta dissertação, considereei captar os conhecimentos e sintonias que poderiam me transmitir. Estes são dificilmente domáveis, mas essenciais em minha escrita.

Texto e imagens são instrumentos utilizados por mim para exprimir a minha vontade de mudar o mundo. Nestas quatro partes que seguem, sendo a última delas uma curadoria, há evidências de que é possível encontrar alternativas para driblar o sistema padrão de exibição de arte, e dar visibilidade a quem possui uma voz que ainda ecoa baixinho. E que estes sejam exemplos para se pensar a arte das mulheres como uma trajetória particular, que merece a atenção de nossos olhares e páginas de pesquisa.

1 UMA DE MUITAS, MUITAS DE UMA

No ano de 2011, uma adolescente norte-americana, Tavi Gevinson, lançava *online* sua revista para também adolescentes, a *Rookie Mag*. Eu que já não era quase mais uma adolescente, me encantei com a ideia de poder ler uma revista feita por meninas para meninas, que se diferenciava das publicações físicas e *online*, por seu jeito quase íntimo de abordar os assuntos de cunho feminista e de um modo didático. Era como se toda a equipe da revista fosse de certa forma uma irmã mais velha para a leitora, que se sentia acolhida. O que me chamava a atenção no meio disso tudo, era também a ideia de que várias meninas tinham se reunido e feito uma revista com conteúdo sério.

Graças ao meu instinto xereta de procurar por coisas novas acabei descobrindo que muitas garotas também pensavam como eu, acreditando que a internet era capaz de espalhar conhecimento, informação e arte de forma independente. Se “xeretar é ficar à espreita dos processos que pedem passagem, que provocam perturbações” (HECKERT, 2012, p.245) considero-me uma xereta acadêmica, pois me interessam assuntos que geram em mim afetos e novas interpretações.

Heckert também diz que “escrevemos, sentimos, relatamos, com nossas percepções e sensações, mas para que o processo de criação seja disparado, é necessário ultrapassar os estados perceptivos e afetivos. Xeretar requer instalar-se em um limiar que desborda o vivido e o sentido” (HECKERT, 2012, p.245). Posso dizer então que essa dissertação se baseia no hábito de xeretar, e o que escrevo aqui tem uma ligação estreita ao que me afeta.

Afeto este que transpassa meus pensamentos e tenta ultrapassar as barreiras da escrita, conectando-se ao outro, convocando um reconhecimento entre texto e leitor. São pontos, palavras, interrogações e exclamações que impulsionam minha pesquisa e meu carinho pelas sinuosidades que encontro.

Assim como o conceito de *punctum*¹ na fotografia (BARTHES, 1984), os conteúdos desta pesquisa me pungem, incitam, entusiasмам. Eles me incentivam a ir além do óbvio, a estabelecer conversas e composições. São estes abalos, colecionados ao longo da minha trajetória acadêmica e pessoal, que pretendo reunir no meu diálogo.

¹ Segundo Barthes (1984), o *punctum* se trata de um detalhe que conquista, provoca abalos e possui uma força de expansão: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* mas também me mortifica, me fere” (BARTHES, 1984, p. 46).

Em um dos blogs pessoais de uma das colaboradoras da *Rookie Mag*, deparei-me com a seguinte frase: *Girls gotta stick together*². Ao que tudo indica, foi algo que me afetou. Comecei a pensar em torno do quê exatamente garotas deveriam se juntar, e hoje cheguei à conclusão de que essa frase poderia ser aplicada em várias situações. Logo lembrei do campo artístico, do qual a colaboradora que formulou a frase em seu blog, pertencia. Mas como as garotas deveriam permanecer unidas?

Num meio onde a maioria predominante ainda é masculina, como o das artes, posso dizer que faz todo sentido garotas permanecerem juntas. Não digo isso com tendência a crer que mulheres devem produzir conteúdo artístico apenas em conjunto, mas abrir o pensamento para a possibilidade de como as mulheres ainda têm que se unir nesse meio depois de tanto tempo de uma história da arte já contada. Poucas transformações podem ser percebidas no que se denomina como história da arte feita por mulheres, pois a maioria predominante dos artistas estudados e presentes em museus é de homens.

Segundo o *National Museum of Women in the Arts*, atualmente 51% dos artistas visuais são mulheres. Mas apenas 28% de exposições solo em oito museus selecionados foram realizadas por mulheres durante os anos 2000³. E na pesquisa realizada pelo projeto “A História da _rte”, uma coleta de dados revelou que nos onze livros de história da arte mais utilizados no Brasil, de 2.443 artistas só 215 são mulheres⁴.

Se as garotas devem permanecer unidas, nada mais justo então que um estudo sobre a arte feita por mulheres a partir de um olhar feminino e feminista. Escolho aqui usar tanto a palavra “feminista” e “feminina”, o que pode soar negativo se fundamentarmos na premissa de que o termo “feminino” ainda carrega consigo uma concepção de delicadeza, fragilidade, graciosidade e sensibilidade (PARPINELLI, 2015)(SIMIONI, 2011).

A arte feminina também pode ser feminista ou não, o que abriria lacunas e dificultaria a análise aqui proposta, entretanto não deixarei de utilizar as duas palavras porque acho relevante desvincular o aspecto negativo que assombra tudo que é feminino⁵.

Dessa forma, uso o olhar feminino como um olhar que soe esteticamente feminista. Porque, a arte de “estética feminista”, “independente de estar ou não ligado aos movimentos

² Garotas têm que ficar juntas. Tradução nossa.

³ FONTE: National Museum of Women in the Arts. *Get the Facts*. Disponível em: <https://nmwa.org/advocate/get-facts>. Acesso em 12/10/2016

⁴ FONTE: A História da _rte. *Sobre A História da _rte*. Disponível em: <https://historiada-rte.org/sobre>. Acesso em 20/08/2016

⁵ Nem todas mulheres artistas são feministas, porém nesta dissertação aquelas citadas partem do princípio de que o são ou colaboram para um pensamento similar, pois reivindicaram de certa forma a importância do olhar das mulheres na arte.

feministas, este termo possui uma força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistências e criação de possibilidades de vida” (PARPINELLI, 2015, p.168).

Minha pretensão, de início, é circular por momentos em que mulheres jovens produziram arte sobre mulheres, expondo seus trabalhos em lugares não tradicionais, como por conta própria, não se prendendo às instituições como museus. Assim como as meninas da *Rookie Mag*, outras também encontraram desvios e outras formas de se afirmar entre o predominante conteúdo masculino. São fragmentos e pensamentos que se constituem a partir da ideia de que as garotas devem permanecer juntas, e o que elas conseguem como consequência pode ser interessante.

1.1 História da arte *versus* mulheres artistas

Sobre essa participação das mulheres nas artes não só como objeto e tema, mas como criadoras, Nochlin (1973) já questionava os motivos pelos quais nunca houve grandes mulheres artistas. A autora, após uma análise de argumentos e da própria construção da história da arte e conceito de artista, chega à seguinte conclusão: “Fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas” (NOCHLIN, 2016, p.20).

Quando se estuda os contextos sociais que as mulheres vivenciaram, é fácil perceber que o papel da mulher nas sociedades quase sempre enfrentou barreiras para produzir e expor obras de arte. A partir da década de 1970, algumas mulheres iniciaram pesquisas e questionamentos sobre arte e gênero no meio acadêmico. O principal objetivo era tentar enxergar a história da arte de uma maneira diferente da já instituída, em que o homem é sempre o protagonista. Simioni (2011) afirma:

(...) tais debates tiveram início nos anos de 1970, com o célebre artigo de Linda Nochlin (1973), *Why there been no greatest women artists*, no qual a autora indagava-se sobre as causas da aparente inexistência das mulheres artistas na história. Ao demonstrar que tais lacunas em nada derivariam da ausência “natural” de talentos, mas sim da exclusão feminina das principais instâncias de formação de carreiras artísticas ao longo dos séculos XVIII e XIX – as academias de arte –, a autora ensejou um importante deslocamento explicativo, inaugurando o que se pode denominar como uma perspectiva feminista na história da arte (SIMIONI, 2011, p.2).

O principal período em que as pesquisas sobre as mulheres artistas tiveram importante

desencadeamento de novas percepções sobre o papel da mulher na arte se concentra entre os anos de 1970 a 1980. Desde então, se tem publicado e discutido a partir dos estudos sobre a arte feita por mulheres nos últimos anos. Como, por exemplo, os temas e a representação nas obras femininas, sua participação em movimentos artísticos e sua presença em museus (SIMIONI, 2011).

Linda Nochlin e Griselda Pollock são autoras que se destacaram por publicarem textos acadêmicos a respeito. E embora todos os seus esforços, a história da arte e as instituições artísticas ainda permanecem ambientes masculinos. Vicente (2012) aponta que as historiadoras da arte da década de 1970 e 1980, ao levantarem o debate quanto a uma abordagem feminista na arte, fomentaram mais investigações sobre a prática artística feminina com o passar do tempo. De acordo com as *Guerrilla Girls*⁶, em 2011 menos de 4% dos artistas na seção de Arte Moderna no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, são mulheres, em contrapartida aos 76% de pinturas que tinham como nus o corpo feminino.

Griselda Pollock, em 1980, teria sugerido que a melhor expressão para classificar seus estudos fosse o de “intervenções feministas na história da arte”, sendo “um movimento (...) a partir do qual o historiador da arte pudesse explorar não apenas o trabalho das mulheres artistas, mas também os modos como elas interagem com as instituições artísticas e com a própria história da arte, e como é que eram representadas por estas” (VICENTE, 2012, p. 21).

Decerto, as primeiras tentativas para reunir em um espaço físico institucional de arte as obras de mulheres artistas, se deram em 1976 em Los Angeles, Estados Unidos. Uma exposição chamada de *Women Artists (1550-1950)* reunia em sua coleção artistas mulheres de períodos e nacionalidades variadas, e por ser organizada por historiadoras da arte, chamou a atenção por ter uma curadoria de aspecto feminista. Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, ao montarem a *Women Artists*, permitiram que o público visualizasse pela primeira vez uma exposição com obras feitas por mulheres, organizada por mulheres. Esta exposição transformou-se em um marco para que estudos posteriores sobre uma história da arte feminista fossem feitos.

No entanto, o que apontarei aqui não são as exposições de mulheres artistas propriamente institucionalizadas, carregando consigo um aspecto problemático da dificuldade

⁶ *Guerrilla Girls*, grupo feminista ativista: “Nós somos vingadores feministas mascarados na tradição de bem feitos anônimos como Robin Hood, Mulher Maravilha e Batman. Como expor o sexismo, o racismo e a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop? Com fatos, humor e visuais ultrajantes. Revelamos a história por trás das coisas, o subtexto, o negligenciado, e o francamente injusto. Nosso trabalho foi passado ao redor do mundo por nossos apoiantes incansáveis. Apenas nos últimos anos, temos aparecido em mais de 90 universidades e museus, bem como The New York Times, Interview, The Washington Post, The New Yorker, Bitch e Artforum; Na NPR, na BBC e na CBC; e em muitos textos artísticos e feministas.” FONTE: <http://www.guerrillagirls.com/#open>. Acesso em 12/10/2016

que há em se expor mulheres artistas. Por mais que estas exposições aconteçam, mesmo sendo de curadoria feminina, a instituição que as abriga por final, os museus, ainda são espaços burocráticos difíceis de serem atingidos, como aponta Simioni (2001).

Simioni (2011) pôs em debate exposições realizadas pelo *Musée National d'Art Moderne*, conhecido como *Centre Georges Pompidou*, na França, nos anos de 1995 e 2007. Ambas as exposições são centradas nas mulheres e em suas obras, mas fica em aberto o motivo das escolhas dos curadores e se o seu propósito era o de reunir artistas do mesmo sexo ou de uma arte feminina. Dessa maneira, a autora conclui que por mais importante que seja a visibilidade das mulheres artistas em exposições como estas, não estavam claros quais foram os critérios de escolha, pondo em dúvida se a arte exposta ali é feminista.

1.2 Desvios do olhar: o olhar masculino e o olhar feminino

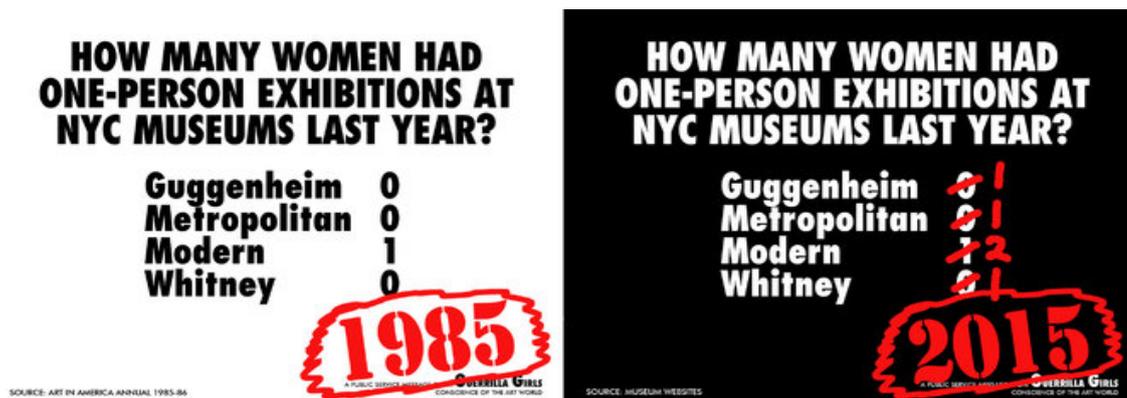
É claro que existem formas diferentes de se questionar a participação das mulheres na história da arte e de exposições de arte feminista. Fora do eixo acadêmico, as *Guerrilla Girls* (citadas anteriormente) utilizam desde a década de 1980 de artifícios como cartazes, campanhas sarcásticas, livros, adesivos e pôsteres a respeito do assunto (figura 1).

O grupo, de mulheres anônimas, utiliza de máscaras de gorilas para cobrirem seus rostos. Elas continuam na ativa até hoje, com mais de 30 anos de militância pautada entre as mulheres e a arte⁷. Elas se valem do humor para protestarem, e talvez seja por isso seu sucesso e reconhecimento, cruzando informações, imagens apelativas e sarcasmo:

As *Guerrilla Girls* chegaram em um momento em que a cena artística estava abraçando uma nova teatralidade e se tornando mais intencionalmente política, globalmente. Performances e *street art* tornaram-se *mainstream*. Por mais evocativo que fossem seus rostos de animais e seus adesivos, a maior contribuição das *Guerrillas Girls* foi em algo mais simples: o ato de contabilizar. Elas não foram as primeiras artistas a empregar dados em seu trabalho, mas estavam entre as mais visíveis e diretas (RYZIK, 2015. Tradução nossa).

⁷ FONTE: RYZIK, Melena. *The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages*. New York Times, 05/08/2015. Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html?_r=0. Acesso em 20/05/2016.

Figura 1: Adesivo comemorativo das *Guerrilla Girls*. Nele é mostrada a diferença dos números de exposições solo de artistas mulheres no ano de 1985 e 2015.



Cabe aqui dizer que as *Guerrilla Girls* têm como pautas o nu feminino na arte; a falta do protagonismo de mulheres nos museus, cinema e indústria da música; e o futuro da arte feminista em diversos lugares do mundo. Uma das imagens mais conhecidas criada pelo grupo é o pôster de 1989 que traz a seguinte pergunta: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*⁸ (figura 2).

O pôster traz a informação de que em 1989, menos de 5% dos artistas nas seções de arte moderna do *Metropolitan Museum* de Nova York eram mulheres, enquanto 85% dos nus expostos eram femininos. A imagem foi criada dezoito anos após a publicação de Linda Nochlin, *Why there been no greatest women artists*, apontando que ainda havia muito a ser feito (PARPINELLI, 2015).

As *Guerrilla Girls* costumam refazer a contagem dos quadros com nus femininos deste cartaz. O de 1989 foi o primeiro da série, que também já utilizou dados de outros museus, atualizando os valores de acordo com a época e a instituição analisada. As últimas porcentagens do *Metropolitan Museum*, que citei anteriormente, são de 2011. Em 2017, na exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) elas apresentaram a versão em português com as estatísticas brasileiras (figura 3). Talvez seja este um dos pontos de partida para a pensarmos as divergências entre o olhar do homem e da mulher artisticamente.

⁸ Em português, “As mulheres têm que estar nuas para entrarem no Met. Museum?”. Tradução nossa.

Figura 2: Pôster das Guerrilla Girls de 1989.



Fonte: *Guerrilla Girls*. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/exhibitions/>

Figura 3: Pôster das *Guerrilla Girls* exibido no MASP em 2017



Fonte: *Guerrilla Girls*. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/exhibitions/>

O corpo feminino nu na arte talvez seja algo comum aos olhos hoje em dia. Eles chamam a atenção por aparentarem fragilidade e graciosidade, características ligadas estritamente ao sexo feminino. É um corpo explorado exaustivamente nos diferentes movimentos artísticos e que não parece incomodar. Mas por que há a sensação de que ele não incomoda?

Berger (1972) também se demonstrou interessado em discutir sobre o que o nu feminino representava na arte ocidental. Para ele, os espectadores e pintores europeus dos nus eram frequentemente homens, pois as mulheres eram vistas não como pessoas capazes de criar, mas para serem observadas.

De certa forma esse pensamento não mudou muito com o tempo, uma vez que as mulheres ainda são encaradas como objetos de contemplação dentro e fora da arte, de modo que os espectadores em potencial são sempre homens. O silêncio sobre o incômodo causado por esse olhar masculino sobre os corpos femininos está ligado diretamente a história da

vivência das mulheres em sociedade, e conseqüentemente na arte.

Essa análise do espectador masculino me faz recordar as observações de Pollock (1988) a partir dos escritos de Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*. Neste ensaio, Baudelaire escreveu sobre a burguesia moderna, com o artista/*flâneur* circulando pela cidade, registrando momentos entre o público e o privado, e usufruindo de sua liberdade de observar.

Pollock (1988), partindo de um ponto de vista feminista, abre uma discussão das relações entre as mulheres e os novos hábitos da modernidade, como a *flânerie*. Elkin (2016) define o *flâneur* como “uma figura masculina de privilégio e tempo livre, com dinheiro e sem responsabilidades imediatas que lhe requeiram atenção” (ELKIN, 2016, posição 68 de 4709; e-book. Tradução nossa). Na primeira metade do século XIX, muitos homens encontram na *flânerie* inspirações para a escrita e a arte.

Assim, se analisarmos a obra de Baudelaire de 1863, poderemos perceber que o *flâneur* jamais poderia ter sido uma mulher (POLLOCK, 1988). A *flâneuse*, palavra em francês que seria o correspondente ao feminino de *flâneur*, é uma definição imaginária para algo que de fato não existiu. Quando digo que não existiu, é porque não era possível que a *flânerie* fosse praticada pelas mulheres da mesma forma que os homens pois afinal de contas há uma questão de gênero envolvida.

Os modos de ver, também, são diferentes. Quais as percepções das mulheres sobre o mundo? Algumas se arriscaram a expressar o que viam, só que sua visão não era considerada relevante como conteúdo artístico⁹.

Às mulheres ficavam destinados os trabalhos domésticos. Elas deveriam dedicar todo o seu tempo para cuidarem de suas casas, sendo esposas e mães exemplares, e não possuírem qualquer outra atividade de ocupação. É claro que neste caso me refiro àquelas mulheres que não precisavam recorrer ao trabalho fora do lar para poder sustentarem suas famílias. As mulheres burguesas antes de se casarem até podiam exercer pequenas atividades como a leitura, o bordado e a pintura, desde que após o matrimônio estas fossem deixadas de lado.

As suas opiniões em assuntos fora do ambiente doméstico não eram relevantes, muito menos o seu olhar sobre o mundo. Os espectadores da arte e da vida sempre foram homens porque as mulheres nunca puderam ocupar essa posição, pois eram elas que deveriam ser

⁹ Griselda Pollock e Rozsika Parker chamam a atenção para as obras de Mary Cassatt (1844-1926) em *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). Cassatt, que participou do movimento Impressionista, pintava cenas diferentes das de seus colegas, pois “manipulava o espaço e a composição estrutural para endossar o que as mulheres faziam em casa, com respeito e seriedade, enquanto ao mesmo tempo era capaz de nos fazer reconhecer as limitações resultantes do confinamento das mulheres sozinhas na esfera doméstica burguesa” (PARKER; POLLOCK, 1981 p. 41). No entanto, a artista não tem tanto destaque como os outros impressionistas, o que é uma pena pois revela um outro olhar sobre as mulheres da época.

vislumbradas, dispostas a servir ao sexo masculino. Sendo as mulheres sempre um objeto a ser admirado, elas estariam sempre vulneráveis e sob a posse de um olhar (POLLOCK, 1988).

Esse olhar masculino estaria presente em pinturas, esculturas e em outros campos da arte em que as mulheres pudessem ser objetos de apreciação. No cinema, por exemplo, o olhar a que as mulheres estão submetidas, em sua maioria, é um olhar fetichista e criador de fantasias. Mulvey (1975) utiliza da psicanálise para expor o prazer visual que as mulheres proporcionam aos homens através dos papéis interpretados por elas no cinema. O *male gaze*, o olhar masculino, é aquele que exhibe e controla o corpo feminino, objeto sexual das narrativas nas obras de arte. Sua presença como objeto erótico torna-se indispensável para o deleite do público masculino, segundo a autora.

A época em que os artigos de Berger (1972) e Mulvey (1975) foram publicados coincide com as primeiras publicações sobre arte a partir de uma visão feminista. A maioria dos artistas reconhecidos nesse momento, da pintura ao cinema, são homens que criavam para espectadores masculinos. Quando Pollock (1988) escreve na década seguinte sobre a impossibilidade de um *flâneur* mulher, é porque os homens detinham a hegemonia do olhar e só o *male gaze* era permitido.

As produções bibliográficas que surgiram depois da década de 1970 assim como uma arte de viés feminista, possibilitaram a contestação de barreiras impostas às mulheres artistas. Algumas passaram a produzir arte baseada em um *female gaze*¹⁰, um olhar feminino sobre as próprias mulheres e o mundo. Este olhar feminino deve ser entendido como feminista também, contrapondo o olhar masculino, historicamente um olhar estabelecido como machista. Neste momento, era necessário que a arte incorporasse algumas das pautas feministas e que criticasse o protagonismo masculino.

Em 1971, a artista Sylvia Sleigh ao pintar *Philip Golub Reclining*, inverteu os papéis de observador e observado (figura 4). Nela, o nu mostrado é o de um homem, enquanto a artista aparece refletida em um espelho pintando seu modelo. A partir desse quadro, podemos refletir acerca de elementos distintos. A figura principal é um homem, entretanto quem a executa é uma mulher, e ambos parecem seguros do que está acontecendo. É provável que a artista queria tecer críticas sobre as relações entre as mulheres e a arte com essa inversão.

¹⁰ Usa-se o termo *female gaze* em textos com a intenção de que este seja um olhar contrário ao *male gaze*, o olhar masculino. Em toda bibliografia pesquisada, *female gaze* é o termo que aparece quando se refere a um olhar feminino e feminista.

Figura 4: *Philip Golub Reclining*. Sylvia Sleigh, 1971.



Fonte: *Pictify*. Disponível em: <http://pictify.saatchigallery.com/433858/philip-golub-reclining-by-sylvia-sleigh-1971>

Nochlin (1972) aponta o êxito de Sylvia Sleigh ao pintar o corpo masculino nu em poses semelhantes aos nus femininos, pois seu trabalho cria aos nossos olhos a sensação de um desconforto que no primeiro momento não sabemos muito bem o motivo. A própria pose do modelo, que tem uma das mãos entre os cabelos compridos e o ângulo de seu corpo causam incômodo.

Aqui, com a troca do nu feminino pelo masculino, é possível gerar uma certa estranheza e por um momento pensar que o modelo não é masculino, e sim feminino, pois nosso olhar já está acostumado à ideia de homens não serem representados tão vulneravelmente. Essa vulnerabilidade estaria presente na posição do seu corpo, que está deitado; nos cabelos compridos, tradicionalmente vistos como algo feminino e na expressão facial um abandono de si.

Sylvia Sleigh foi uma das muitas que pintaram homens nus para comentar sobre o corpo nu masculino na arte, tentando evidenciar as relações de poder entre homens e mulheres, como afirmam Parker e Pollock (2013). A artista também desconstrói a imagem tradicional do homem, que aparecia nos retratos sempre vestido como alguém imponente, ao retratar a nudez masculina em poses as quais as mulheres são representadas (NOCHLIN, 1999).

Berger (1972) propõe que observemos as pinturas de nus em seus capítulos de *Ways of*

Seeing e imaginemos homens ao invés de mulheres para compreendermos o quão esquisito o nu masculino é à nossa visão. Entretanto, essa inversão não faz com que o homem seja visto como submisso, pois

(...) no século XX um nu, se é masculino, é em última análise, um retrato apenas. A forma tradicional do nu gira em torno do ordenamento simbólico da distribuição sexual; esses homens nus contemporâneos indicam relaxamento, atletismo, familiaridade, mas não sexualidade. Eles pertencem a uma tradição dionisíaca ou apolínea. (PARKER; POLLOCK, 2013, p.126. Tradução nossa)

Por mais que ainda seja estranho ver um homem nu retratado, ele raramente estará sujeito à objetificação que o corpo feminino sofre, pois, o nu masculino está relacionado quase sempre à grandeza e poder, como acontece com as representações masculinas do Renascimento. Sylvia Sleigh não recebeu críticas negativas diretamente ao fato de que seus nus eram masculinos, a maioria concentrou seus comentários na forma como ela pintava. Ou seja, sua técnica de pintura e composição eram insatisfatórias e por isso suas obras não eram bem vistas.

Na verdade, “seus nus masculinos forçam o questionamento do que é ‘natural’, ‘aceitável’ ou ‘correto’ no domínio do sentir ou do ser, bem como no domínio da arte” (NOCHLIN, 1974. Posição 1752 de 10070, E-book. Tradução nossa). Mesmo criando uma tensão nos espectadores com seus nus, estes não discutem prontamente a predominância do *male gaze*, e desviam a concentração para a técnica da artista.

Muitas são as críticas de arte que voltam a repetir que as mulheres não possuem uma técnica adequada de pintura e que não utilizam dos pontos de fuga. Dessa forma, o que parece incomodar não é o nu, mas talvez a perspectiva em que o corpo se encontra, as proporções e pinceladas, que passam despercebidas quando em obras de pintores consagrados, como *Helene Fourment in a fur coat* (ANEXO A), de Peter Paul Rubens¹¹.

Pode ser que nossos olhos estranhem um nu masculino e uma pose fugitiva de uma imagem viril, e logo associemos essa esquisitice à falta de retratos de homens nessa condição. Todavia, o perigo é a possibilidade de não percebermos que fomos acostumados a enxergar através de um olhar masculino e isso seja esquecido.

Talvez, outras formas de intrigar o espectador fossem mais efetivas para debater o olhar masculino na arte, como propõem as obras das *Guerrilla Girls*, que vão direto ao assunto da

¹¹ John Berger destaca em *Ways of Seeing* que a pintura *Helene Fourment in a fur coat*, do artista barroco Rubens (1577-1640) possui alguns erros de proporção em relação ao corpo da mulher retratada. Isso talvez seja porque a Rubens pretendesse esconder algumas partes do corpo, contudo revelando certa nudez. A pintura então, não seria uma representação da realidade, mas da subjetividade do artista. Não há críticas sobre a qualidade técnica do pintor, suas noções de profundidade e conhecimento anatômico (BERGER, 1972).

nudez e à participação das mulheres em exposições. Deixar a mensagem nas entrelinhas não seria a solução ideal. Isso me recorda as obras de Barbara Kruger, mais especificadamente suas colagens *Your gaze hits the side of my face*¹² e *Your Body is a battleground*¹³.

Em seus trabalhos, Barbara Kruger aborda temas feministas de uma maneira debochada e irônica, com colagens que se assemelham a imagens publicitárias, “enfazitando o corpo e as questões feministas sem cair na armadilha de representá-lo com qualquer resquício de uma ótica masculina ou de uma captura identitária” (PARPINELLI, 2015, p.181)

Em *Your gaze hits the side of my face* (figura 5) o espectador tem a impressão de que a fala é direcionada justamente a ele, cujo olhar é tão potente e acaba colidindo com o rosto representado, semelhante a uma escultura feminina. A crítica sugerida pela artista é a de que esse olhar ao qual as obras de arte estão submetidas é perigoso e cruel, majoritariamente destinado ao público masculino. “Podemos interpretar tais palavras, por exemplo, como uma mensagem direta sobre a política de gênero no olhar, como uma figura feminina criticando a violência do olhar masculino” (MITCHELL, 2015, p. 183).

Figura 5: *Your gaze hits the side of my face*. Barbara Kruger, 1981

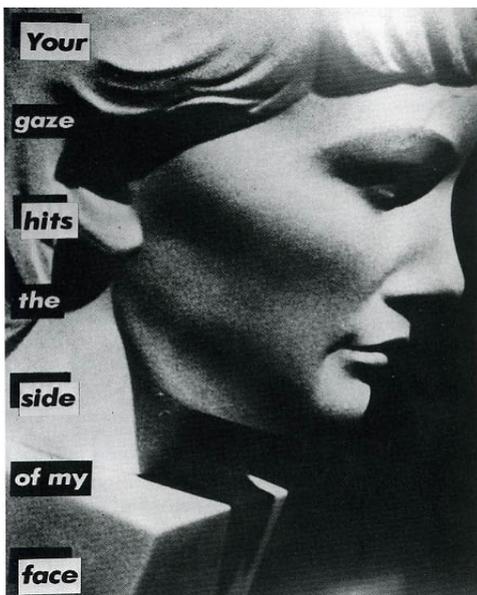
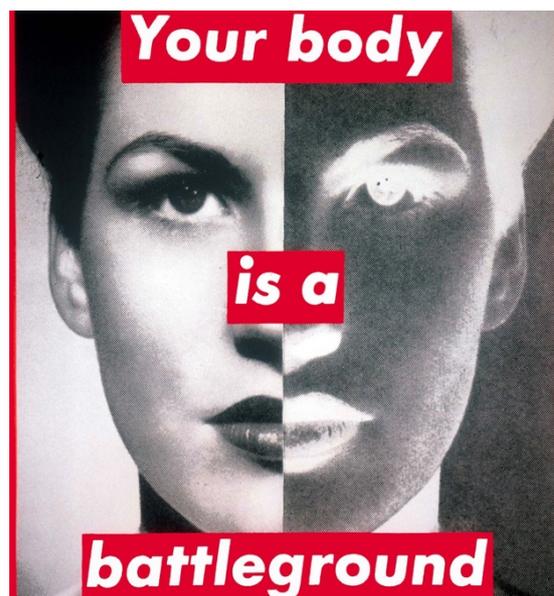


Figura 6: *Your body is a battleground*. Barbara Kruger, 1989



Fonte: Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artist/barbara-kruger>

É como se todas as mulheres retratadas por homens durante a história da arte ocidental, principalmente as figuras clássicas, tivessem a oportunidade de dizer que se sentem incomodadas com tal situação. Por mais desconcertante que seja a piada por trás da ideia de

¹² Em português, “seu olhar atinge a lateral do meu rosto”. Tradução nossa

¹³ Em português, “seu corpo é um campo de batalha”. Tradução nossa.

uma estátua falante, Kruger consegue deixar claro a relação de submissão entre homens e mulheres, pois “piadas produzem liberdade” (FREUD 1905:b101 apud ISAAK, 1996, p. 46).

Your body is a battleground (figura 6) foi elaborado por Barbara Kruger como parte da campanha a favor do aborto em 1989, nos Estados Unidos. Acabou se tornando uma das obras mais conhecidas da artista, sendo reproduzida em capas de livros, pôsteres políticos, e até mesmo em roupas. Existem múltiplas interpretações para o rosto feminino, que está por trás da fonte característica com fundo em vermelho cujos escritos *Your body is a battleground* ampliam o debate sobre esse corpo feminino e o porquê de ser um campo de batalha.

Diferentemente de *Your gaze hits the side of my face*, *Your body is a battleground* tem como objetivo impactar um espectador que não é um homem, favorecendo um diálogo de mulher para mulher (MIRZOEFF, 1995). No entanto, “quando a artista afirma que seu corpo é um campo de batalhas ela chama a atenção para a necessidade de percebermos as forças políticas e sociais que atravessam esse corpo e se apropriam do mesmo sem nosso consentimento refletido” (PARPINELLI, 2015, p. 182). E isso também poderia ser discutido no campo artístico.

1.3 Mulheres e suas câmeras, artistas e suas máscaras

Outra artista que também gostaria de citar aqui, pois seu trabalho dialoga com a relação que há entre arte, corpo e mulheres, é Cindy Sherman. O que me salta aos olhos no trabalho de Sherman é a capacidade da artista de assumir distintas personagens ao ser fotografada, de tal forma que provoca certa estranheza ao observarmos suas expressões.

Cindy Sherman é contemporânea ao trabalho de Barbara Kruger, e em sua série de fotografias *Untitled Film Stills*, realizadas entre 1977 e 1980, ela retratou figuras femininas do cinema de Hollywood nas décadas de 1950 a 1960. Nela, Sherman interpretou diferentes personagens femininas em situações que parecem ter sido capturadas de cenas de filmes ou publicidades.

A variedade dos papéis femininos assumidos por ela é grande, compreendendo entre donas de casa a jovens que transmitem ser enigmáticas ou ingênuas. Todas, contudo, parecem sentir que estão sendo observadas por alguém. Esse seu trabalho dialoga precisamente com a análise feita por Mulvey (1974). Em *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman desfruta das representações ficcionais cinematográficas das mulheres e o prazer visual que oferecem ao

espectador (figura 7).

Figura 7: *Untitled #35*. Cindy Sherman, 1979



Figura 8: *Untitled #216*. Cindy Sherman, 1989



Fonte: *MoMA*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56722> e <https://www.moma.org/collection/works/50744>

Posteriormente, em 1989, Sherman realizou uma série de fotografias com inspiração nas mulheres retratadas durante os períodos do Renascimento e Barroco principalmente. Ela introduz acessórios como próteses de plástico de seios e outras partes do corpo para mostrar a nudez feminina de modo debochado (figura 8).

Bem como em seus outros trabalhos, ela mesma é a modelo de suas fotografias, e o jeito que ela mesma se autorretrata maneja com destreza o questionamento do papel da mulher nas obras de arte e ao olhar ao qual ela está submetida. Quem são essas mulheres? Por que elas se vestem assim? Qual o propósito de mostrar seu corpo, se ele na realidade é uma prótese? Qual o motivo de tanto desconforto?

A questão principal das fotografias de Cindy Sherman é sua capacidade de articular críticas ao *male gaze* mediante seu olhar, feminino, às composições artísticas predominantes sobre as mulheres, tal qual Barbara Kruger. Consideradas como uma nova era de artistas mulheres feministas, é inegável dizer que Barbara Kruger e Cindy Sherman influenciaram na produção de arte que obedece a uma estética feminista.

Diferentemente de artistas anteriores, como afirma Mirzoeff (1995), essa nova era de

artistas mulheres teria iniciado o que o autor chama de “desmasculinização” dos museus, trazendo com seu trabalho novas formas de interpretar com um olhar mais crítico o lugar da mulher dentro das artes.

Contudo, quero chamar a atenção nesse instante para artistas e obras que mesmo não sendo expostas em museus em sua época, foram importantes para movimentar a produção, como as duas artistas citadas anteriormente e as *Guerrilla Girls*. É como se estas e suas obras funcionassem como um desvio da história da arte tradicional, funcionando e criando um sistema independente. Antes de Cindy Sherman performar diferentes estereótipos de mulheres em seus autorretratos, Gertrud Arndt na década de 1930 já tirava fotografias de si mesma com um propósito similar ao de Sherman.

Gertrude Arndt iniciou seus estudos na escola alemã de artes e design, a Bauhaus, em 1923. No começo ela gostaria de estudar arquitetura, mas foi direcionada para a área de tecelagem e cerâmica, atividades consideradas mais apropriadas para as mulheres¹⁴. Mesmo assim ela acabou aprendendo as técnicas de fotografia e despretensiosamente começou a fotografar seus amigos e a si mesma, com roupas, cabelos, maquiagens e poses extravagantes.

Em 1933, Arndt tirou cerca de 43 autorretratos, série batizada de *Maskenselbstporträts*, algo como “autorretratos mascarados”. Essas máscaras insinuam de certa maneira que são estratégias utilizadas para performar feminilidade (figura 9) em disfarces variados. Mulher sorridente, triste, emblemática, recatada e sensual poderiam ser alguns dos adjetivos para classificar as distintas personagens atuadas por Gertrude Arndt.

Tal como Cindy Sherman, suas representações são as máscaras que as mulheres usam para criarem a ideia do que é feminino. Essas máscaras permitem que as artistas se utilizem da ideia do outrar-se, pois elas promovem deslocamentos e interrogações. Como indicam Simioni e Rickes (2012) o ato de “outrar-se” implica desviar o olhar do comum para a fronteira do estranhamento, causando movimentações nos discursos de identidade. Sem indicar a temporalidade de seus autorretratos nos títulos, Arndt e Sherman mostram que os papéis ficcionais assumidos por estas nas fotografias são “remontagens” de si¹⁵.

Foi na mesma época do fechamento da Bauhaus que Arndt teria criado seus autorretratos, frutos de experimentações com poses, roupas e acessórios. Mesmo que não se

¹⁴ Smith (2010) comenta que os cursos oferecidos pela Bauhaus estavam ligados, de certa forma, ao gênero daqueles que frequentavam a escola. A tecelagem era mais propícia para as mulheres do que outras disciplinas que envolvessem trabalhos com metais e soldagens, aos quais os homens ficavam encarregados.

¹⁵ Essas remontagens podem ser relacionadas ao uso hoje em dia de recursos como filtros de correção e aprimoramento de imagens, tão presentes em aplicativos de fotos digitais, assunto que pretendo explorar posteriormente.

tenha conhecimento de que Arndt era ou não feminista, seu olhar para si mesma nas mais diversas variações de um eu, não deixam de discutir, de certa forma, o papel da mulher na sociedade alemã na década de 1930. Suas fotografias, no entanto, só ficaram conhecidas em 1979 quando a artista realizou a primeira exposição em um museu na Alemanha¹⁶.

Gertrude Arndt também teve seus trabalhos expostos em Dessau, na Alemanha, onde foram reunidos aqueles relacionados à Bauhaus. Chamada de *Big Plans: Modern Figures, Visionaries, and Inventors*, a exposição iniciou em 2016 e foi até o início de 2017, anos depois da morte da artista, falecida em 2000. Infelizmente, ainda há muito pouco material de pesquisa bibliográfico disponível sobre Gertrude, cujo trabalho é instigador para a época que foi feito.

Figura 9: Autorretratos de Gertrude Arndt, 1933



Fonte: *Artlark*. Disponível em: <https://artlark.org/2018/09/20/gertrud-arndt-photographic-pioneer-of-female-self-disguise/>

1.4 Desvios tardios

Assim como Arndt, muitas outras artistas mulheres só tiveram seus trabalhos reconhecidos e expostos anos depois. Talvez seja porque o reconhecimento do trabalho de mulheres artistas seja um processo lento, carregado de preconceitos já que pouco ainda se discute sobre a arte feita por mulheres. Funcionando como uma parte da arte que foi deixada de

¹⁶ CONNOR, Angela. *Before Cindy Sherman came Gertrude Arndt*. Berlin Art Link, 11/03/2013. Disponível em: <http://www.berlinartlink.com/2013/03/11/before-cindy-sherman-came-gertrud-arndt/>. Acesso em 18/05/2017

lado, a história da arte feminista ainda reivindica seu espaço aos poucos, mesmo que sua visibilidade se dê lentamente. A relevância de lutar para que espaços exponham mulheres é contínua, para que as novas gerações de garotas (que se tornarão artistas ou não) conheçam um pouco do que é a arte feminista.

Um exemplo recente é a exposição *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85*, realizada no Brooklyn Museum, Nova York, Estados Unidos em 2017. As artistas participantes são mulheres feministas negras que durante o período de 1965 a 1985 produziram fotografias, pinturas, performances e outras formas de arte, propondo uma expansão da narrativa e história do feminismo.

Se refletirmos, muito do que abarca essa exposição pertence à mesma época de Barbara Kruger e Cindy Sherman, só que por serem artistas negras, não tiveram alcance suficiente para estarem em um museu, uma vez que os preconceitos raciais e de gênero ainda impõem limites na arte. Em entrevista à revista britânica *Dazed And Confused*¹⁷, de maio de 2017, a curadora da exposição Catherine Morris falou sobre a importância que exposições artísticas de estética feminista e negra têm para o público jovem. É necessário que o feminismo exista de jeitos diferentes e contemple além das mulheres brancas. Abaixo, alguns dos trechos da entrevista:

Charlie Brinkhurst-Cuff: Por que agora?

Catherine Morris: A exposição, como acontece com a maioria das grandes exposições históricas, está sendo concebida há alguns anos. **Queríamos fazer uma exposição que realmente expandisse a narrativa e a história do feminismo. E este é um lugar óbvio para começar.** A compreensão da maioria das pessoas brancas do feminismo da segunda onda é como um movimento de classe média, em grande parte branco. E sabemos que isso não é verdade. Havia muitos tipos diferentes de feminismos emergentes ao mesmo tempo, mesmo que eles não estivessem necessariamente usando a palavra feminismo. (...)

Charlie Brinkhurst-Cuff: **É interessante que você tenha dito que a geração *Instagram* desempenhou um papel importante na divulgação da exposição. Você acha que a Internet tem ajudado para tornar essas narrativas mais acessíveis?**

Catherine Morris: **Com certeza! Eu acho o *Instagram* tão legal. Eu sou da geração mais velha, mas adoro como isso se trata de compartilhar imagens e não de conversas prolongadas.** Há um entusiasmo e um imediatismo que se deparam com a forma como as pessoas estão publicando sobre isso. (...)

¹⁷ FONTE: BRINKHURST-CUFF, Charlie. *These radical black artists stood against white feminism*. 07/05/2017. Dazed Digital. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35822/1/these-radical-black-artists-stood-against-white-feminism>. Acesso em 20/08/2017

(BRINKHURST-CUFF, 2017. Tradução nossa, grifo nosso)

O que mais me chamou a atenção foi o fato da entrevistadora perguntar à entrevistada sobre a relevância das pessoas pertencentes ao que ela chama de “geração *Instagram*” compartilharem algumas das imagens da exposição na internet. A entrevistada responde dizendo que acha muito legal como o *Instagram* permite que as pessoas compartilhem imagens, o que é a essência dessa rede social.

Hoje em dia a facilidade de se compartilhar imagens permite que artistas – principalmente mulheres jovens, da “geração *Instagram*” – possam pôr à mostra o que produzem. Se a divulgação online no Instagram teve um papel fundamental para que mais pessoas conhecessem o trabalho de mulheres artistas negras, a internet hoje pode ser vista como um novo ponto de encontro e cruzamentos de informações sobre a arte feminista. Uma nova geração estaria ciente do que anda acontecendo no espaço artístico, de forma mais participativa.

Bom, e como as novas artistas aproveitam esse novo momento? De que maneira a arte produzida por mulheres, as influencia? Essa é uma das principais perguntas que me fiz durante essa pesquisa, e cabe a mim ir respondendo-a aos poucos.

Em 2016, li uma reportagem sobre a artista digital Molly Soda¹⁸, que estava disponibilizando em seu novo *zine*, seus próprios *nudes*. A palavra *nudes*, que tem sido usada com muita frequência por usuários de internet, se refere a fotos com nudez, principalmente autorretratos tirados com telefones celulares e *webcams*, com o propósito de incitar erotismo e sensualidade. Muitas pessoas enviam seus *nudes* para outras por aplicativos de troca de mensagens e outras formas de comunicação *online*.

O fato de abordar esse assunto é porque duas coisas me intrigaram na matéria: a primeira, diz respeito ao nome do *zine*, *Should I send this?* (figura 10) e a segunda à maneira como a artista decidiu criar sua obra, através de uma plataforma virtual que hospeda várias formas de arte. Estaria então, Molly Soda, reivindicando sua própria nudez e o que faria com ela em seu *zine*? Por que a artista resolveu fazer um *zine* online? Qual a relevância disso tudo? Quais potencialidades a partir do seu trabalho?

¹⁸ FONTE: MOSEY, Alice. *The cyber feminist is leaking her own nudes*. Dazed & Confused, 09/062015. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24945/1/the-cyber-feminist-leaking-her-own-nudes>. Acesso em 18/05/2017

No meu entender, Molly Soda não quer só compartilhar seus *nudes* com a internet, mas talvez mostrar como ainda é difícil para uma mulher ter o próprio controle de seu corpo e querer mostrá-lo, sem que isso soe como mais uma foto com uma mulher nua destinada para um homem, como já discuti anteriormente. Nos seus autorretratos, vemos seu corpo em poses estranhas e nada sensuais, tiradas com seu próprio celular refletido em um espelho, confundindo quem vê se aquilo é sexy ou é apenas um corpo despido.

Figura 10: Imagens do zine *Should I Send This? A collection of text and images I would be too scared to show you* de Molly Soda. Em português, “Eu deveria mandar isso? Uma coleção de textos e imagens que eu teria muito medo de mostrar para vocês”. Tradução nossa.



Fonte: *NewHive*. Disponível em: <http://newhive.com/mollysoda/sendthis>

As fotos de Molly Soda podem não ser tão chocantes ou soar como algo novo, já que é possível que ela tenha se inspirado em Cindy Sherman por exemplo, mas a sua exposição na internet é algo do momento em que se vive. Mas, quando a artista, cujo nome real é Amalia Soto, adota o apelido de Molly Soda, e cria uma identidade em suas redes sociais na internet, ela também não estaria se mascarando assim como Gertrude Arndt e até mesmo Cindy Sherman?

A artista, declaradamente feminista, ficou conhecida como uma das novas celebridades da internet no final da primeira década dos anos 2000 por seu site pessoal na rede social *Tumblr*¹⁹. Sobre o assunto, ela declarou em entrevista:²⁰

“Sempre fui uma feminista/interessada no feminismo. A Internet tornou mais fácil para as mulheres se conectarem, e isso é realmente especial. É emocionante ver outras garotas ao redor do mundo fazendo coisas legais, como ajudar umas às outras e isso simplesmente existir. Isso é o ativismo em si mesmo - apenas existindo e colocando-se lá fora como uma mulher - ficando totalmente sem vergonha de quem você é e do que você é” (SOTO, 2016. Tradução nossa).

Tendo estudado fotografia e imagem na *Tisch School of the Arts*, em Nova York, Ela possuía por volta de trinta mil seguidores em seu *Tumblr* no início, e com o tempo passou a produzir conteúdo artístico se autodenominando uma *cyber* artista. É claro que Molly Soda também é pertencente à “geração *Instagram*” como a maioria das meninas jovens que possuem conta em redes sociais, só que ela escolheu suas contas como forma de compartilhar um conteúdo que também seja ativista.

Seu trabalho artístico se desenvolve a partir de sua vivência *online* e fora das telas de compartilhamento, discutindo a relação entre garotas/solidão/internet. Além de seu zine *online*, já participou de duas exposições solo de arte e várias outras em conjunto, com vídeos, performances e fotos.

É justamente sobre essa “geração *Instagram*” que pretendo refletir, a partir do que se tem desenvolvido, compartilhado e criado no mundo cibernético dos aplicativos de redes sociais. Por enquanto, todavia, quero focar em outro ponto.

Antes de me ater à geração de jovens artistas e sua relação com a arte na internet, gostaria de transitar por um momento pelo qual acho atrativo e que talvez é pouco explorado, o das *riot grrrls*.

¹⁹ A rede social *Tumblr* se denomina como “Tão fácil de usar que é difícil de explicar. Histórias, fotos, GIFs, programas de TV, links, piadas inteligentes, piadas bobas, spotify, vídeos, MP3, moda, arte, papo-cabeça, etc. Tudo cabe nos 349 milhões de blogs que compõem o *Tumblr*. (...) Sério, você pode colocar qualquer coisa aqui. Sete tipos de posts só para começar. O seu cérebro pode cuidar do resto. Use-o da forma que quiser!”. FONTE: *Tumblr*, 2017. Disponível em: <https://www.tumblr.com>

²⁰ FONTE: MOSEY, Alice. *The digital artist who's dating a teddy bear*. Dazed Digital, 09/04/2015. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24362/1/the-digital-artist-who-s-dating-a-teddy-bear>. Acesso em 18/05/2017

2 AS RIOT GRRRLS E OS ZINES

As *riot grrrls*, podem ser consideradas como inspiradoras dessa nova maneira de fazer arte e ativismo baseados no “faça você mesmo”, fora dos grandes museus. Antes do *boom* da internet e das redes sociais, assim como muitas outras artistas mulheres, elas encontraram alternativas para que o que tinham a dizer fosse escutado, como os *zines* (hoje podem ser postados online, como fez Molly Soda, em plataformas como o *NewHive*²¹).

Tal qual a “geração *Instagram*”, elas eram apenas adolescentes e jovens, só que, assim como as *Guerrilla Girls*, seu discurso era feminista e muito crítico, recorrendo a alternativas baratas e de fácil acesso para compartilhar o que pensavam. Para entender um pouco sobre como as *riot grrrls* surgiram e qual a sua relevância e relação com a arte, é preciso que sejam esclarecidos brevemente alguns pontos sobre o feminismo.

Segundo Ergas (1993), o termo “feminismo” ainda é definido como uma teoria que propõe a igualdade entre os sexos no que abrange a política, a economia e o social; mas na prática o que se vê é um pouco diferente. O feminismo seria então, um

Conjunto de teorias e práticas historicamente variáveis, relativas à constituição e formação de indivíduos do sexo feminino. A partir deste ponto de vista, o que é ou o que foi o feminismo é antes muito mais uma questão histórica do que um problema de definição (ERGAS, 1993, p. 585. Tradução nossa).

Pelo que se conhece sobre o estudo histórico do feminismo, este é classificado em ondas. A primeira onda ocorreu nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Espanha, durante o século XIX e início do século XX. A segunda onda, entre 1960 e 1970, nos Estados Unidos e França. Estas chamadas ondas são assim nomeadas de acordo com as suas reivindicações e repercussões, como a exigência de igualdade dos direitos civis, educativos e políticos, na primeira onda; e a queixa sofrida pela opressão masculina, na segunda.

Foi durante a segunda onda que surgiram os primeiros escritos sobre a história da arte de um ponto de vista feminista. A partir daí temos não só artistas mulheres questionando o sistema de arte, mas quem escreva sobre a crítica de arte. Há quem diga que as duas ondas foram as de reivindicações mais agressivas, como Agger (2004), e que o feminismo depois

²¹ O site *NewHive* se denomina como “A internet de hoje do futuro: um centro cultural multimídia para milhões com os trabalhos mais recentes e criativos na web hoje. O *NewHive* comissiona regularmente mixtapes multimídia, singles, zines, e-books, exposições com curadorias e projetos individuais de artistas emergentes e estabelecidos envolvidos com a Internet.” FONTE: *NewHive*, 2017. Tradução nossa. Disponível em: <https://newhive.com/newhive/about> Acesso em 10/05/2017

disso teria tido um fim, denominando o período como “pós-feminismo”. Porém é impossível afirmar com tanta certeza que um movimento de tantas faces poderia ter acabado.

O movimento feminista na década de 1990 foi considerado por alguns como a “terceira onda feminista”, e ficou mais conhecido depois da publicação do artigo de Rebecca Walker em 1992 na *Ms. Magazine*, *Becoming the Third Wave*²². Em 1990, assim como em 2017, a igualdade entre homens e mulheres ainda não tinha sido atingida, e voltou a ser contestada pelas mulheres. Após a segunda onda feminista, que possuía como pautas a liberdade sexual e a desigualdade racial, o movimento feminista pareceu desaparecer aos olhos da mídia e das pessoas (ERGAS, 1993).

No entanto, nos Estados Unidos, algumas faíscas do que o movimento feminista tinha feito nas décadas anteriores começaram a aparecer em forma de arte e música: surgiram bandas punk-feministas, *fanzines* e novas líderes que aproximaram adolescentes, jovens e adultas à pauta feminista. Regadas pelo D.I.Y.²³, destacaram-se jovens como Kathleen Hanna, que misturando arte e música, influenciou várias meninas não só na sua atitude e maneira de pensar, mas também na forma de se vestir. Ela se tornou um ícone do movimento *riot grrrl*, unindo música, arte e estilo.

O feminismo que se viu na década de 1990 é consequência das ramificações que o movimento sofreu depois de 1960, quando feministas se dividiram entre radicais, socialistas e liberais. As diferentes correntes do feminismo passaram a ter pautas que vão além da luta contra as diferenças entre os sexos e o patriarcado, abordando assuntos como classe, cor e a reconstrução do que seria uma história das mulheres e políticas corporais.

Em 1990 o impacto do feminismo já podia ser visto através de realizações propostas anteriormente, como a “inclusão dos direitos das mulheres nas listas de demandas de várias organizações políticas (...) e o estabelecimento de formas específicas de ação para promover os interesses das mulheres” (ERGAS, 1993, p. 589. Tradução nossa). Porém, os movimentos feministas pareciam estar adormecidos, já que não se via tantas manifestações, ações de coletivos e outras iniciativas públicas como antes (ERGAS, 1993).

Nos Estados Unidos,

(...) ao longo dos anos 80, foram publicados artigos ano após ano declarando o fim do feminismo. Como o movimento das mulheres havia sofrido derrotas a partir da Emenda de Direitos Iguais que propunha fundos para o aborto, o

²² *Becoming the Third Wave* foi escrito por Rebecca Walker na década de 1990. A autora diz não se reconhecer como uma pós-feminista, como as feministas passaram a ser chamadas após a segunda onda.

²³ Sigla que significa *Do It Yourself*, que traduzida para o português consiste na frase “Faça você mesmo”. FONTE: MELO, Érica Isabel de. *Cultura juvenil feminista Riot Grrrl em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

movimento feminista foi falindo, perdendo apoiadores. (...) Por criticarem os papéis domésticos, as feministas foram classificadas como anti-família; por chamarem a atenção pelo comportamento masculino, foram taxadas de “odiadoras” de homens; por proporem a expansão do léxico das aparências femininas aceitáveis, foram caricaturadas como “alguém que é masculina e que não depila suas pernas, fazendo de tudo para negar que é feminina”, como descreveu uma estudante universitária sobre o que seria uma típica feminista em um artigo de 1989 da revista *Time* sobre o assunto (MARCUS, 2010, Posição 277 de 5598, E-book. Tradução nossa).

Mesmo com a constante crítica em torno das feministas e da possível morte do movimento feminista, na prática ele não havia acabado (ERGAS, 1993). De certa forma, o movimento feminista precisava de uma transformação, pois seria impossível afirmar a morte de uma causa em que muitas mulheres ainda acreditavam.

2.1. Garotas revoltadas? Nasce o movimento *Riot Grrrl*

Não tenho certeza da primeira vez que ouvi falar em Kathleen Hanna, e possivelmente foi quando escutei o álbum homônimo da sua banda feminista *Le Tigre*, ativa do final dos anos 90 ao começo dos anos 2000. Com melodias pop e vocais estridentes, as músicas com letras que falavam de sexismo e machismo eram intrigantes para mim, que pouco sabia de feminismo em 2010. Em 2013, com o lançamento do documentário *The Punk Singer*, ao assistir a história de Hanna percebi que valia a pena investigar mais um pouco sobre essa emblemática figura feminista que eu não conhecia especificadamente, mas que me encantou instantaneamente.

É evidente que a influência de Kathleen Hanna na música e no feminismo perdura até hoje, afetando diferentes gerações como a minha, que engatinhava quando o movimento *Riot Grrrl* repercutia pela primeira vez na mídia. Tudo havia começado bem antes no final da década de 1990, período considerado emblemático para o feminismo.

Nessa época, uma das figuras cruciais do que viria a ser o movimento *Riot Grrrl*, Kathleen Hanna, começava a se interessar pela arte. Norte-americana, tinha 19 anos e cursava fotografia na *Evergreen State College* na cidade de Olympia, Washington. Como não era de uma família com grandes recursos financeiros, precisava de trabalhar em seu tempo livre. Para se manter, já havia feito várias coisas, como ser balconista em lanchonetes de *fast-food* e até mesmo *stripper* em uma boate.

Seu contato com o movimento feminista era de longa data, e influenciada por sua mãe, estagiava em abrigos para a proteção de mulheres que sofriam violência, participava de reuniões e outras atividades que ajudavam quem estivesse em situação precária e vulnerável. Ela

vivenciava as diferenças que ainda existiam entre homens e mulheres, e sabia que o feminismo ainda tinha o que contribuir para a vida de muitas.

Seus trabalhos de faculdade inspiravam-se em artistas feministas, como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine e Cindy Sherman (Marcus, 2010). Certa vez, ao realizar em conjunto com duas amigas uma exposição de fotografias, teve fotografias censuradas pela administração da faculdade, pois foram consideradas inapropriadas.

Uma das fotografias era de Kathleen ainda criança, vestida de biquíni, tiara e uma faixa de concurso de beleza, com o fundo todo rasurado, escrito *SLUTSLUTSLUT*²⁴ (ANEXO B), outras imagens de crianças também em trajes de banho e mulheres em situações domésticas com legendas polêmicas que contestavam como as mulheres eram vistas.

Junto às mesmas amigas, após o episódio de censura de suas fotos, ela resolveu criar uma galeria de arte feminista no centro de Olympia, que foi chamada de *Reko Muse*. Nesse momento, é possível perceber que se essas meninas quisessem que seus trabalhos fossem vistos, era preciso que elas mesmas criassem um espaço só para elas.

Se já eram censurados dentro da própria faculdade, dificilmente eles chegariam em um museu por exemplo. Na *Reko Muse*, as regras eram estabelecidas pelas próprias meninas, sem riscos de ter seu trabalho removido, colocando em exibição o que quisessem. Um lugar multiuso, onde não havia burocracia.

Além da exibição de arte, o espaço também permitia que bandas alternativas fizessem shows, como *Babes In Toyland*, *Nirvana*, e a própria banda das fundadoras da *Reko Muse*, *Amy Carter*. A *Reko Muse* também permitia que novas possibilidades de arte e música fossem apresentadas ao público jovem, por pessoas jovens. A curadoria das obras e bandas estava nas mãos de garotas jovens e feministas e havia interesse para que isso continuasse.

Kathleen frequentava um circuito de amigos, artistas e ambientes fora do *mainstream*. A cena *underground* de Olympia seguia uma filosofia punk: “Até o final dos anos 80, a cena punk da cidade estava prosperando, magicamente. ‘Punk’ aqui não significa moicanos e *spikes*, mas ‘faça você mesmo’, ou DIY: criar algo a partir do nada, moda a partir do lixo, música e arte do que estivesse à mão (...)” (MARCUS, 2010, posição 462 de 5598, e-book. Tradução nossa). Esse circuito ainda que decadente, era composto tanto por homens quanto mulheres.

Ao conhecer outras garotas punks e feministas, como Tobi Vail e Kathi Wilcox, Kathleen Hanna criou uma rede de amigas feministas e com a mesma vontade de revolucionar

²⁴ *SLUTSLUTSLUT* em português significa “VADIAVADIAVADIA”. Tradução nossa

a cena punk. Na maioria das vezes as garotas ficavam excluídas das conversas, eventos e shows punks, e aquelas que se interessavam por música não eram levadas a sério.

Tobi Vail, que tocava bateria e guitarra, nessa mesma época começou a distribuir o seu *zine Jigsaw* sobre música. Não só ela, mas outras garotas começaram a produzir suas próprias revistas, que tinham os endereços de cada uma caso quisessem se comunicar, e muitas se conheciam assim. Após trocas de cartas e ideias entre meninas que se interessavam por música e feminismo, surgiu a banda mais importante punk-feminista, o *Bikini Kill*, e também o movimento feminista juvenil conhecido como *Riot Grrrl*.

Segundo Melo (2008),

A história da cultura juvenil *riot grrrl* se inicia nos Estados Unidos, em Olympia, em meados de 1990, quando duas *punks*, Kathleen Hanna e Tobi Vail, produziram o *zine Revolution Girl Style Now*. Pouco tempo depois, elas convidaram uma terceira *punk*, Kathi Wilcox, para fazer outro *zine*, *Bikini Kill* que, mais tarde, deu nome à banda que hoje é considerada a “banda- mãe” do *riot grrrl* (MELO, 2008, p. 19).

Na década de 1990, o cenário de bandas punks em Olympia, Estados Unidos, era em sua maioria formado por bandas masculinas. Quando o *Bikini Kill* surge, após Kathleen Hanna já ter passado por duas outras bandas, começa a chamar a atenção por penetrar em um ambiente tão masculino, através de músicas feitas por mulheres. Suas letras denunciavam o machismo presente em diversas situações e suas melodias eram agressivas como qualquer outra canção punk.

A primeira edição do *Bikini Kill* tinha como conteúdo críticas à dominação masculina nas bandas e shows de punk, a falta de representatividade feminina na sociedade e na música underground. Entre os assuntos abordados, chamo a atenção da parte em que se fala de uma “revolução ao estilo das garotas”, o *Revolution Girl Style*.

Na sua capa, vemos uma ilustração de uma mulher olhando uma bola de cristal, com o escrito *Bikini Kill*. A primeira vez que olhei a ilustração pensei que se tratava da personagem Rainha Má (figura 12) do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*²⁵, que é uma bruxa. Ambas as mulheres possuem sobrancelhas arqueadas, rosto com contornos expressivos, seios grandes e uma vestimenta que se assemelha a uma capa. Em sua cabeça percebemos que a mulher possui uma máscara ou chapéu em formato de “bico de viúva”.

²⁵ Branca de Neve e os Sete Anões. Walt Disney, 1937.

As semelhanças são muitas, mas a personagem da capa do *Bikini Kill 1* não é a Rainha Má, apenas uma mulher cujo desenho²⁶ aparece creditado a Kathleen Hanna (figura 11). Por se assemelhar à personagem do conto de fadas *Branca de Neve* e possuir elementos ilustrados que indicam mistério, como uma bola de cristal e estrelas, podemos deduzir que tal mulher pode ser uma bruxa, feiticeira ou cigana.

Fiquei pensando em quais proximidades a mulher da capa poderia ter com o conteúdo do *zine* e logo lembrei de como as mulheres que desafiavam a sociedade no passado possuíam a má fama de bruxas. A perseguição das mulheres com a justificativa de que eram bruxas é bem antiga e tem seus indícios nas lendas da criação do mundo, em que a deusa sumero-babilônia Lilith é castigada por recusar a deitar-se debaixo de Adão, seu companheiro. Trago aqui a explicação de Telles (2008) sobre essa história e que muito diz sobre a história das mulheres em sociedade:

(...) na raiz da cultura ocidental patriarcal, a afirmação da mulher, a reivindicação de igualdade, a revolta contra a dominação masculina, assim como a fala feminina – nomear, mitologicamente, significa criar – estão para sempre entrelaçadas e tidas como demoníacas. Excluída da comunidade humana, até mesmo do texto bíblico, a figura de Lilith representa o preço a pagar por tentar uma autodefinição, uma afirmação; amaldiçoada, fica condenada a uma vingança terrível, devorar suas próprias criações. Na cultura judaico-cristã, paralelamente, o feminino, quando se manifestar, será visto como demoníaco (TELLES, 2008, p.78).

As bruxas têm uma grande conexão com as feministas. As mulheres até o século XVI desempenhavam um papel importante na transmissão de saberes entre mães e filhas durante várias gerações. A cultura popular era passada adiante dessa maneira, compartilhando entre si seus conhecimentos sobre o corpo, o parto e as ervas medicinais. Após o Absolutismo, as práticas femininas que tinham ligação com a natureza foram condenadas e classificadas como bruxaria (TELLES, 2008).

As mulheres são chamadas de bruxas, caçadas e condenadas à morte, pois deviam permanecer silenciadas. Aquelas que se atreviam a ir contra o sistema baseado na figura do homem – o pai – eram perigosas e demoníacas; características que são atribuídas às feministas até os dias de hoje.

Ter conhecimento sobre o próprio corpo e sexualidade não é bem visto desde o tempo das bruxas. Acreditava-se que as mulheres utilizavam dos seus corpos e sua sensualidade para

²⁶ Também encontrei semelhanças com as personagens de desenhos animados e histórias em quadrinhos, como She-Ra e Feiticeira (Mattel); Mulher-Gato e Mulher-Gavião (DC Comics). Todas elas possuem “poderes mágicos” que variam entre si.

atrair os homens que não conseguiam resistir às tentações. Isso era algo perigoso e diabólico, e suspeitava-se de mulheres que aparentavam gostar de práticas sexuais. Sob a ameaça de ter sua reputação manchada, quanto mais quieta, pura e casta, melhor seria a mulher. Ninguém queria ser vista como uma “Rainha Má”, e sim como uma “Branca de Neve”²⁷.

Figura 11: *Zine Bikini Kill* n.1. Kathleen Hanna, Tobi Vail e Kathi Wilcox, 1990.



Figura 12: Rainha Má, personagem do filme de animação *Branca de Neve e os Sete Anões*. Walt Disney, 1937.



Fonte: *The Riot Grrrl Collection* (E-Book) e *PureBreak*. Disponível em: <http://www.purebreak.com.br/midia/a-9860.html>

Dessa forma, faz todo o sentido Kathleen Hanna, Tobi Vail e Kathi Wilcox terem escolhido uma bruxa/cigana/feiticeira para ser a capa de seu *zine*. Elas dizem que a *Bikini Kill* “é mais do que apenas uma banda, *zine* ou uma ideia, é parte de uma revolução” (HANNA; VAIL; WILCOX, 1990, p. 1. Tradução nossa.) e convocam as garotas para fazer parte desse movimento.

Uma revolução de mulheres que já tão jovens estavam cansadas de como a sociedade as discriminava e maltratava. Assim como as chamadas bruxas, as autoras dos *zines Angry Grrrl* queriam propor uma conversa entre mulheres e compartilhar do que sabiam e pensavam.

No primeiro *zine* do *Bikini Kill*, Tobi Vail escreveu “Ser uma mulher sexy e poderosa é um dos projetos mais subversivos de todos. (Somos as sacerdotisas de um novo tipo de poder,

²⁷ Telles (2008) aborda em seu texto os argumentos de Gilberto e Gubar (1979) que indicam que o conto da *Branca de Neve* é uma metáfora para os conflitos internos das mulheres, uma vez que a Rainha Má é aquela consciente de sua beleza e ambição e deseja que a Branca de Neve, que é o reflexo da sociedade patriarcal por sua pureza, seja silenciada.

oh, sim)” (VAIL, 1990, p. 2. Tradução nossa). As *riot grrrls* partiram da premissa de que o poder feminino está naquilo que os homens sempre viram como uma ameaça: seus corpos e suas escolhas. Se elas são “as sacerdotisas de um novo tipo de poder”, elas são as bruxas de seu tempo²⁸, e são os *zines*, as músicas e a atitude os seus poderes mágicos.

O *zine Bikini Kill* fazia parte dos *zines Angry Grrrl*, de conteúdo feminista nos anos de 1989-1990 que antecedem àqueles feitos antes do termo *riot grrrl* ser inventado. Entre eles estão os *zines Jigsaw* (Tobi Vail, 1989), *Girl Germs* (Allison Wolfe e Molly Neuman, 1990), *Bikini Kill* n. 1 (Kathleen Hanna, Tobi Vail, Kathi Wilcox) e outros. E então,

Em uma noite no início de julho, Allison, Molly, Kathleen e Jen Smith foram ao escritório do pai de Molly no Capitólio e tiraram cópias de um novo *minizine* que acabavam de fazer. Elas decidiram publicar uma edição por semana até o resto do verão, então teriam algo para distribuir em shows, uma maneira de estabelecer conexões com outras meninas que viviam em DC. (MARCUS, 2010, posição 1086-1089. E-book. Tradução nossa).

O novo *minizine* fora chamado de *riot grrrl*, e era derivado da série de *zines Angry Grrrl*, produzidos anteriormente. As garotas publicariam pela primeira vez em conjunto, e os *zines Angry Grrrl* tinham evoluído para uma categoria superior, a de movimento, chamando-se agora *Riot Grrrl*. Os *zines* das “garotas zangadas” tinham adquirido mais fúria, e a troca do adjetivo *angry*²⁹ por *riot* demonstra isso.

Podendo ser traduzido como “Garota Revoltada”, o termo clamava por uma revolta organizada pelas criadoras dos *zines Angry Grrrl*, que antes já brincavam com a maneira que a palavra *girl* era escrita. As letras “r” adicionais em *girl* tentam passar a ideia de raiva, como se a pessoa rosnasse ao pronunciar tal palavra (MELO, 2008).

Outras bandas de mulheres apareceram nessa mesma época, inspiradas pelo mesmo pensamento de Kathleen Hanna e suas amigas. A *Bratmobile*, no início formada por Allison Wolfe e Molly Neuman, havia surgido após criarem o *Girl Germs*. É com a junção das bandas *Bratmobile* e *Bikini Kill*, que o movimento *Riot Grrrl* se formou por completo. Tudo isso aconteceria logo depois de se mudarem para Washington DC, onde outras bandas femininas de punk haviam se destacado na década anterior (MARCUS, 2010).

Allison Wolfe, Molly Newman e Jen Smith, do *Bratmobile* se uniram a Kathleen Hanna e Tobi Vail do *Bikini Kill* para fazerem um novo *zine*, o *Riot Grrrl*, que continha além de textos fotografias, ilustrações e colagens. O *zine* era distribuído durante os shows das bandas, às

²⁸ Gostaria de citar aqui uma frase que muitas feministas costumam escrever nos cartazes, roupas e seus corpos em protestos pelo mundo: “Somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar”.

²⁹ *Angry*, adjetivo em inglês que indica raiva. Tradução nossa.

garotas que estivessem na plateia, e a ideia era a de compartilhar e redistribuir para quem quisesse. Outras garotas poderiam entrar em contato, criar outros *zines* e formar uma corrente.

Melo (2008) ressalta que

As riots grrrls não foram as primeiras a tratar de feminismo dentro da cultura *punk*, já bem antes havia as *punks* anarcofeministas. De forma superficial, é possível afirmar que a diferença entre ambas é que a crítica social feita pelas *punks* anarcofeministas, assim como a feita pelos *anarcopunks* de um modo geral, baseada em algumas vertentes políticas anarquistas, está ligada à ideia de classe e de Estado. (...) Já as *riot grrrls* se concentram inicialmente numa crítica interna ao *punk*, questionam mais as desigualdades de gênero dentro desse cenário e, a partir disso, buscam promover uma união entre as garotas para combater a misoginia, e acabam por se afastar do *punk*, constituindo-se como uma cultura específica. (MELO, 2008, p.16-17)

O movimento *Riot Grrrl* mesclava a arte dos *zines*, a música e o protesto. Kathleen Hanna foi a *riot grrrl* que ficou mais conhecida dentre todas as outras. De certa forma, sua figura como líder da banda *Bikini Kill* e uma das fundadoras do movimento, fez com que muitas meninas vissem Kathleen como uma inspiração. Ela costumava chamar a atenção nos shows pela maneira que se vestia e agia nos palcos, gritando e dançando agressivamente durante as músicas. Um dos lemas propagados pela banda era o *girls to the front*, quando Kathleen começou a pedir que as meninas fossem para a frente do público perto do palco em seus shows.

Segundo o documentário feito em 2013 sobre Kathleen Hanna, *The Punk Singer*³⁰, o ambiente em que aconteciam os shows era por vezes um espaço pequeno, que mal comportava toda a plateia de homens e mulheres. Como todo show de *punk*, era comum a realização de *mosh*³¹, e isso fazia com que as garotas fossem empurradas para a parte de trás, ficando longe do palco ou sem poder se movimentarem direito.

Ao perceber isso, Kathleen mandava os meninos irem para trás e as meninas para frente. Ela não se importava com o público masculino, em sua opinião ele era insignificante. As atitudes propostas no *zines*, não se restringiam a ele. Meninas deveriam ser incentivadas a lutarem por seus direitos, e por em prática aquilo que liam. Como afirmavam em seus *zines*, elas queriam uma verdadeira revolução.

Se Tobi Vail escreveu que “ser sexy e poderosa” é subversivo, o visual das *riot grrrls* tentava brincar com isso. Muitas vezes Kathleen Hanna se apresentava só de sutiã e calcinha,

³⁰ *The Punk Singer: a documentary film about Kathleen Hanna*. Documentário. Direção: Sini Anderson. Nova Iorque, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SQNGE>. Acesso em: 23/01/2017

³¹ *Mosh pit*: “dança frenética que ocorre nos palcos de alguns shows. Em vez de se dançar com o par em movimentos pré-estabelecidos, formalmente, no *mosh pit* os jovens agitam-se em abandono, chocando entre si, como se, sinestesticamente, balanceassem num mar dionisíaco de braços, pernas e suor.” (PAIS, 2004, p. 14-15)

vestidos, saias e blusas justas em seus shows. Ao se vestir com itens que contextualmente remetem à fragilidade e a feminilidade da mulher, Kathleen Hanna propunha uma ambiguidade entre os papéis de uma garota, de aparência frágil e submissa, com seu poder e sensualidade no palco, pois ela estava vestida assim porque queria. Ela também aparecia com palavras escritas em seu corpo como *slut*³² e *incest*³³ (figura 13).

De acordo com Attwood (2007), escrever *slut* no corpo

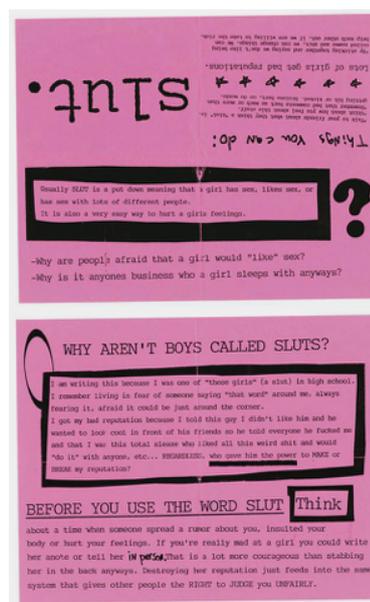
é um gesto paralelo ao celebrado mito da queima de sutiã associado à segunda onda feminista, e fornece uma demonstração interessante das diferentes estratégias usadas por mulheres para desafiar as noções dominantes de feminilidade (ATTWOOD, 2007, p. 240. Tradução nossa).

O ato de escrever *slut* em seu corpo também pode mostrar que a garota se denomina assim porque quer, e que ela não é propriedade de ninguém a não ser de si mesma, propondo um novo diálogo sobre o que ser uma *slut* significa (Attwood, 2007). Muitas garotas também começaram a ir aos shows do *Bikini Kill* com palavras semelhantes escritas em partes do corpo como braços, mãos e barrigas, também como forma de protesto (Marcus, 2010). Nos *zines* e *flyers*, entretanto, há explicações e contestações do porquê só as mulheres são chamadas de *sluts*.

Figura 13: Kathleen Hanna durante os shows do *Bikini Kill*, 1993



Figura 14: *Flyer Slut*. Kathleen Hanna, 1989



Fonte: *Another Magazine*, disponível em: <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/8279/the-riot-grrrl-style-revolution> e *The Riot Grrrl Collection* (E-book)

³² *Slut*: vadia. Tradução nossa.

³³ *Incest*: incesto. Tradução nossa.

Em um dos *flyers riot grrrl* (figura 14), a palavra *slut* é usada para denominar meninas que gostam de fazer sexo ou que o fazem com pessoas diferentes. Dessa forma, chamá-las de “vadias” seria uma maneira de desmerecer sua reputação. A mensagem das *riot grrrls* seria a de que ninguém tem direito de julgar ou desmerecer outra garota, e como isso afeta muito mais as mulheres do que os homens. Se nos shows a mensagem que os escritos em seus corpos tentavam passar poderia soar confuso, nos *zines* os textos eram explicativos e diretos.

Ao contrário das *Guerrilla Girls* que se camuflam até os dias de hoje usando uma máscara de gorila e adotando nomes de artistas mulheres no lugar de seu próprio nome, as *riot grrrls* abusavam da exposição de si. A sua aparência era característica.

A maneira como Kathleen Hanna e as outras meninas dentro do movimento *Riot Grrrl* se vestiam foi definida por Attwood (2007) como uma mistura de visuais entre criança, garota e mulher. Signos considerados femininos como o uso de saias rodadas e curtas; vestidos inspirados em modelos linha A, eram mesclados com outros elementos que contrapõem a noção de feminilidade, como a prática da não-depilação. Eram usados tênis e botas de combate (coturnos) e acessórios como meia-calça, brincos e *piercings*. Cabelos descoloridos e com mechas, cortes tidos como infantis (franja mais curta e cabelos na altura das orelhas) e penteados como rabos de cavalo, cabelos partidos ao meio com presilhas também eram vistos (ATTWOOD, 2007) (MARCUS, 2010).

Como afirma Ibarra (2013), Kathleen Hanna e todo o movimento *Riot Grrrl* tinha orgulho de se afirmarem como mulheres, e expressar sua sexualidade não era preciso ter uma justificativa. Se os homens podiam se vestir da maneira que quisessem, as mulheres também podiam fazer o mesmo, contestando os estereótipos de gênero.

Toda essa miscelânea de elementos me sugere que as *riot grrrls* contestavam os papéis de gênero. Sua aparência se aproximava do que é considerado como um visual de “menininha”, mas com atitude rebelde. Essa estética também aparecia nos *zines*, como explicarei a seguir, e é fundamental para entender como operaram as referências culturais para as *riot grrrls*, e quem sabe, ainda inspiram novas mulheres artistas.

2.2 *Zines* e suas potências

O movimento *Riot Grrrl* começou com um simples *zine*. Para explicar com mais precisão a história e a lógica dos *zines*, utilizo o livro *Notes from Underground: zines and politics of alternative culture-microcosm publishing*, escrito por Stephen Duncombe e

publicado em 2008. Os *zines* são revistas menores cujos criadores ficam encarregados de produzir, publicar e distribuir.

Elas não possuem um conteúdo comercial e profissional, e têm circulação pequena, e sua mediação segue um modelo de produção e organização em que a interconectividade entre as pessoas é essencial. No início, eram chamados de *fanzines* porque as primeiras produções possuíam um conteúdo feito por fãs de ficção científica que escreviam histórias e críticas nos anos 1930 (DUNCOMBE, 2008).

Como aponta Wagner (2010) a evolução do processo de impressão e fotocópia depois dos anos de 1960, foi um facilitador para a propagação dos *zines*. Depois de 1970, eles se popularizaram entre outros públicos, como os punks, que passaram a produzir suas próprias revistas de música punk rock, cena ignorada da mídia tradicional. Os *zines* deixaram de ser feitos por fãs de um determinado assunto e as publicações foram incrementadas com textos e artes que reuniam diferentes tipos de culturas. Com o tempo, seu conteúdo se diversificou e evoluiu.

Os *zines* operam em uma lógica autoconsciente e resistente ao sistema capitalista, sendo uma voz da cultura *underground*. São destinados para um público que luta contra a cultura comercial, o *mainstream* (DUNCOMBE, 2008).

O fascínio pela cultura de margem é algo percebível nos *zines*. O que zineiros tinham em comum? Duncombe (2008) diz que as pessoas que os produziam era em maior parte jovens brancos privilegiados, filhos de trabalhadores financeiramente senão culturalmente pertencentes à classe-média.

Estes jovens aspiravam uma vida que desviasse do prestígio em sociedade, preferindo acompanhar uma cultura que tivesse ideias transgressoras sobre arte, música, sexualidade e política. Mas o que identificava uma pessoa como zineira dizia mais a respeito do este acreditava, do que quem ele era.

Sobre a estrutura de um *zine*, o autor também escreve:

Um *zine* típico (embora “típico” seja um termo problemático neste contexto) deveria começar com um editorial altamente personalizado, depois direcionar para um amontoado de ensaios ou discursos criticando, descrevendo ou exaltando alguma coisa ou outra, concluindo com revisões de outros *zines*, bandas e livros assim por diante. Espalhados entre as páginas, estariam poemas, contos, reimpressões de propagandas em massa (alguns com valor informacional, outros como comentário irônico), e algumas ilustrações ou histórias em quadrinhos feitas à mão. O editor produziria o conteúdo sozinho, poderia solicitar de amigos e conhecidos de *zines*, ou, em casos menos comuns, reunir o conteúdo através de chamadas de submissões. O material também é “pego emprestado”: pirateado de outro *zine* e revista de massa, às

vezes sem os créditos, frequentemente sem permissão (DUNCOMBE, 2008, p. 14. Tradução nossa).

Um de seus antecessores, os panfletos, essenciais nos movimentos sociais como forma de divulgação de atos, por exemplo, foram criados por aqueles que tinham máquinas de escrever, numa época em que ainda não existiam os computadores. As *riot grrrls* também produziam panfletos, cartazes e *flyers*. O que percebi é que quanto mais estruturado estes papéis, menos chances de passarem despercebidos eles têm.

Os *zines* assim como uma revista, são emaranhados de folhas que se conectam por uma encadernação. Uma revista possui circulação, finalização e uma quantidade de páginas superiores às publicações caseiras fotocopiadas. Em um *zine* a diagramação e o acabamento não são prioridades, preferencialmente os materiais usados na sua confecção são baratos e reaproveitados, como pode ser visto nos *zines riot grrrl*.

A durabilidade de um *zine* em papel é questionável: sua distribuição é informal e muitas vezes local, a publicação pode durar de semanas a anos; não são encontrados acervos que os conservem com facilidade; o compartilhamento e a reprodução raramente são contabilizados.

A confecção de *zines* era uma prática comum entre as garotas punks, e no caso das *riot grrrls*, muitas meninas preservaram o seu próprio acervo. Encontrei grande parte da coleção reproduzida no livro *The Riot Grrrl Collection*, que reúne *zines*, *flyers*, artes, *setlists*, cartas e outros documentos coletados pela autora que registram visualmente uma parte do que as *riot grrrls* criavam. Hoje em dia, alguns exemplares de *zines riot grrrl* também estão disponíveis na coleção da biblioteca da NYU (*New York University*) exibida em uma exposição do MoMA (*Museum of Modern Art, Nova York*) em 2011 chamada *Looking at Music: 3.0*.

Na busca por conhecer mais sobre a história dos *zines riot grrrl*, encontrei fatos interessantes do que já havia sido produzido por mulheres de forma independente, bem antes da década de 1990, no texto *Riot on the page: thirty years of zines by women*, de Gretchen L. Wagner (2010). No mesmo período que datam as publicações e produções de arte feministas citadas no início dessa dissertação, aparecem indícios de arte independente de autoria e curadoria feminina acontecendo fora das galerias e museus.

A *mail art* ou *correspondence art*, nos anos de 1960 e 1970 possibilitou a criação de revistas e *zines* de conteúdo artístico, e algumas mulheres são partes fundamentais da história desse sistema de reprodução de arte. Muitos artistas perceberam que arte e ativismo poderiam juntar-se, transformando os meios de comunicação em seu principal formato, eliminando uma grande barreira: a distância.

Essa forma de compartilhamento, aproveitava as tecnologias disponíveis da época para estimular uma prática artística que pode ter contribuído para moldar a maneira que vemos as ligações existentes entre as mulheres, arte e internet hoje em dia.

Segundo Neumark (2005), a *Mail Art* “não só expandiu como também definiu as fronteiras entre arte, mídia e comunicação” (NEUMARK, 2005, p.4. Tradução nossa). As vanguardas artísticas do século XX, como o futurismo, dadaísmo e coletivos como o *Fluxus*, já esbarravam na ideia de trocar correspondências para formar uma nova forma de mediação artística. Nessa esfera, os correspondentes podiam comunicar-se anonimamente e não era preciso desembolsar muito dinheiro para isso ser possível.

Entretanto, mesmo com a intenção de quebrar os limites da distância, a *Mail Art* tem a maior parte de seus registros alicerçados em países da América do Norte e Europa Ocidental. Um ou outro artista fora dessas regiões conseguia participar dessas transações culturais, e mesmo assim ele só tinha conhecimento do que acontecia caso frequentasse o mesmo âmbito dos *mail artists*.

Com a troca de arte por correspondência, estas podiam ser publicadas em revistas do assunto, sendo um outro intermédio para o conhecimento. As revistas de arte transformaram-se numa atmosfera acolhedora para a prática artística, com mostras alternativas acontecendo no mesmo período que a *Mail Art* operava.

Os artistas registravam seus trabalhos nas mesmas, percorrendo-as como um novo meio de divulgação, recebendo um feedback dos leitores mais diretamente. Por isso investigavam técnicas e materiais que seriam convenientes para a reprodução nas páginas das *Art Magazines*.

Estas revistas poderiam ter uma aparência mais bem-acabada ou aderir à estética dos *zines*, com imagens normalmente em tons de cinza e conteúdo não-comercial. Uma delas, *Art-Rite*, publicada entre 1973-1978, seguia esse estilo *do it yourself*, contando com a contribuição de jovens artistas. Era comum as editorias pedirem que artistas enviassem seu trabalho, promovendo essa troca de informação comum na arte por correspondência.

Abrindo caminho para artistas pouco conhecidos, muitas mulheres artistas beneficiaram-se de revistas como a *Art-Rite*, pois as barreiras eram menores. Outras foram criadas para acolher especificamente trabalhos de mulheres ou sobre mulheres, como *Amazon Quaterly: A lesbian feminist arts journal* (EUA, 1972-1975); *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* (Internacional, 1977-1993), *Women Artists Newsletter* (EUA, 1975-1992) e *Eau de Cologne* (Alemanha, 1985-1993) (Allen, 2011).

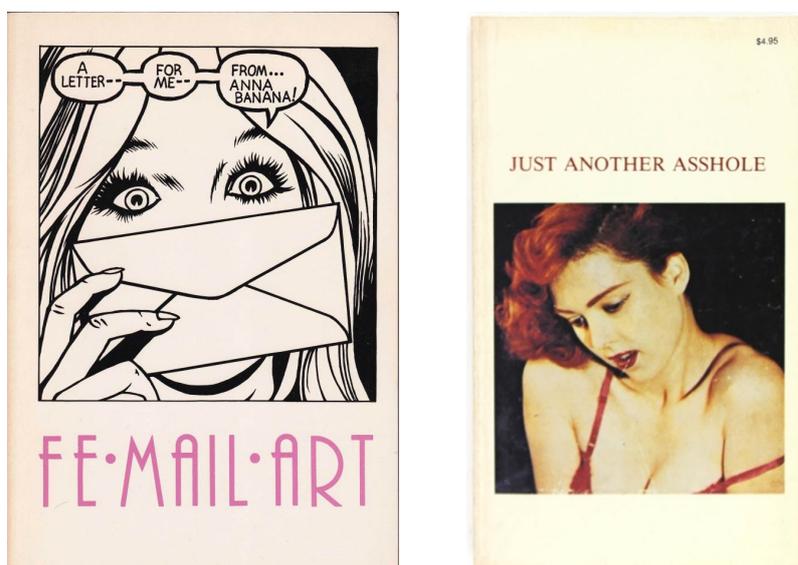
Uma das *art magazines*, *Vile*, que aceitava trabalhos de artistas do sexo feminino e masculino, teve uma edição dedicada a *Mail Art* feita só por mulheres. A edição de número 6

da *Vile* continha apenas *fe-mail art*, uma brincadeira com as palavras *female* e *mail*, incorporando o trabalho mais de cem pessoas. A revista *Vile* era aberta para a submissão de conteúdos, que eram enviados por cartas (figura 15).

Amador ou não, os trabalhos eram publicados. *Vile*, criada por Anna Banana em 1974, foi uma revista/*zine* que reunia poesias, cartas, colagens e contos. Graças à democracia dos novos meios de impressão, Banana pôde criar algo inspirado na estética Dada, mas de atitude punk, respondendo às críticas crescentes à arte por correspondência em outra publicação de arte, chamada *File*. Ambas apropriavam do logotipo da *Life Magazine* (1936-1972), extinta revista estado-unidense, em sua identidade visual.

A comunidade artística nesse momento estava estimulada pelas ramificações culturais existentes em espaços além das galerias que promoviam as interações sociais, como os bares, clubes, festas e shows. Isso influenciava no material que seria publicado, e muitas vezes funcionava como uma extensão dessa cena.

Figura 15: Capa da revista *Vile: Fe-mail Art*, #06 Anna Banana, 1978 e capa da *Just Another Asshole* #06, Barbara Ess e Glenn Branca, 1983



Fonte: *Yale Daily News*, disponível em: <https://yaledailynews.com/blog/2014/04/25/2195/> e *Amazon*, disponível em: <https://www.amazon.com/Just-Another-Asshole-Barbara-Ess/dp/0913803936>

Just Another Asshole (figura 15), revista criada em 1976 por Barbara Ess e Glenn Branca, foi um exemplo de revista/*zine* que não se limitou às folhas de papel. Contou com contribuições de Jenny Holzer, Barbara Kruger e outros artistas, numa mistura de *zine*, LP, livro e catálogo de exibição. Ess, que trabalhava com música e fotografia na cena underground de Nova York, criou a revista inspirada na multiplicidade de projetos que ela e seus amigos se envolviam, como sugere Wagner (2010).

Pode ser que isso soe inusitado, mas estes devaneios presentes na publicação são encontrados da mesma forma posteriormente no *zines riot grrrl*. Nestes espaços sem censuras, era admissível contornar e inventar histórias incomuns, declarar seu amor ou ódio por determinada coisa, assim como fingir ser uma outra pessoa usando nomes fictícios.

Novamente vemos máscaras artísticas sendo usadas para expressar uma opinião pessoal, mostrar as falhas e acertos de um sistema. O desejo por querer viver uma outra vida e fantasiar com pessoas distantes da realidade, pode ser entendido como máscaras que as autoras e artistas dos *zines* assumem. São papéis de uma vida que não correspondem à realidade, mas dialogam com ela e a ampliam, inventando outras existências possíveis.

Penso no que Guattari e Rolnik (1996) dizem sobre a produção de subjetividade e processos de diferenciação. Singularizar, para os autores, é um movimento de protesto. Uma nova perspectiva de existência cria singularidades que abalam em funcionamentos molares os sujeitos, escapando de um sistema opressor e capitalista bloqueador dos “processos de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 1996). As singularidades de cada mulher artista portando máscaras se manifestam como cada uma “se inventa” e “se remonta”. Cada diferença, experiência, mudança e relutância contra a homogeneização é necessária.

Afirmar o lugar singular que ocupam e articular com outros processos de singularização, são atitudes desencadeadoras de revoluções moleculares, as dos movimentos sociais e minorias (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

É preciso que cada um se afirme na posição singular que ocupa; que a faça viver, que a articule com outros processos de singularização, e que resista a todos os empreendimentos de nivelção da subjetividade (...). Em qualquer escala que essas lutas se expressem ou se agenciem, elas têm um alcance político, pois tendem a questionar esse sistema de produção de subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 50).

As *riot grrrls* e seus *zines* inserem-se neste processo de revoluções com suas singularidades que registram em um tom particular desejos e anseios de viver de outra forma, pois “a revolução molecular consiste em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material, quanto no campo subjetivo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46).

Certos *zines* das *riot grrrls* desfrutam da liberdade de outrar-se em seus discursos, como *I (heart) Amy Carter* e *My life with Evan Dando, Popstar*, dispositivos encontrados para partilhar sentimentos, criar defesas e contatos. Outrando-se, essas garotas deslocam e desequilibram a subjetividade capitalista, propondo recomeços e novas delimitações. O

primeiro, *I (heart) Amy Carter* de 1992, foi feito por Tammy Rae Carland que estudou na mesma faculdade que Kathleen Hanna, e com quem teve uma banda (*Amy Carter*) e galeria de arte (*Reko Muse*) citadas aqui anteriormente.

Nele, a autora com 27 anos, confessa sua paixão por Amy Carter, filha do ex-presidente norte-americano Jimmy Carter. Ela diz que Amy é uma espécie de inspiração, e que gostaria de ser ela, por vários motivos. Tammy Rae idolatrava Amy Carter por ter se tornado uma artista e ativista, e por ser a “filha rebelde” de uma figura política importante nacionalmente.

Sua admiração e desejo por Amy Carter são confessados por Tammy Rae: “Eu não a desejo, eu quero ser ela (...) porque ela não sou eu” (CARLAND, 1992, posição 2087-2088. E-book. Tradução nossa). Criando um conteúdo que dialoga com as possibilidades de viver uma outra vida, ela apresenta fotos de Amy Carter criança e adulta, e reportagens que falam de sua vida.

Como em *Bikini Girl*, o *zine* de Tammy Rae possui textos irônicos e colagens, que conversam ou não com o restante do conteúdo, em páginas cor-de-rosa. Uma parte do *zine* se dedica a reportagens sobre lésbicas: uma cidade dos Estados Unidos onde homens não são aceitos, uma polêmica entre Madonna e uma atriz que teria perdido sua amante para a cantora, entre outras.

Duas colagens, ao meu ver, sobressaem no *zine* (figura 17). A primeira, chamada *Broken*, aparece logo depois de uma manchete que aborda como a filha de Jimmy Carter está diferente quando criança. A fotografia, de uma boneca com as pernas quebradas, com a palavra *broken* aparecendo entre as duas partes da boneca, que estão separadas (cabeça, braços, tronco e coxas do restante do corpo.).

Assume the position é a segunda, colocada após o texto *Typical Week and a Half*, um pedido de informação sobre uma *serial killer* lésbica, uma tirinha e um quadrinho. Nessa colagem, as palavras *assume*, *the* e *position* estão dispostas na diagonal, da direita para a esquerda, sobrepostas às imagens de três garotas. Não conseguimos ver o rosto delas, que pousam as mãos sobre suas pernas e ventre.

Figura 17: Capa do zine e colagens *Broken* e *Assume the Position*. Tammy Rae Carland, *I (heart)*



Fonte: *The Riot Grrrl Collection* (E-book)

Considero as duas colagens a melhor parte deste zine. Há uma abordagem poética nas imagens, e dependendo do ponto de vista do leitor, elas conversam com o que aparece nas páginas antes e depois. Elas invocam inocência e nostalgia pelas características das roupas da boneca e das meninas, como também suas poses, e as contrastam com um rompimento do ritmo que as imagens poderiam sugerir. A pureza da boneca e das meninas são colocadas em evidência, poeticamente criando um modelo de sensibilidade e fragilidade.

Por crescer e se tornar uma ativista, Amy Carter teria “quebrado” seu aspecto inocente representado por uma boneca, em *Broken*, página posterior à manchete. E a ordem para “assumir uma posição” relacionar-se-ia com o texto da folha seguinte, como um pedido para que os leitores manifestassem seu posicionamento, seja respondendo à publicação ou lendo outros zines parecidos.

Broken e *Assume the position* interrompem o andamento do zine tanto quanto algumas das colagens de *Bikini Girl*, desviando a atenção do leitor para um outro fluxo de leitura, do texto para a imagem. Isso é uma característica que notei em várias publicações independentes, tanto anteriores como posteriores a *I (heart) Amy Carter*.

My Life with Evan Dando, Popstar, feito por Kathleen Hanna, em 1993, manipula as imagens e textos de estilo similar. Neste zine, ela ironiza a vida do músico norte-americano e a forma como ele consegue sucesso, ao inventar um relacionamento com ele. Evan Dando, vocalista da banda *Lemonheads* nos anos 90, aqui é duramente criticado em colagens e textos. Hanna justifica sua escolha dizendo que Evan, por ser um homem branco e *popstar* é, de certa forma, inatingível.

No restante das páginas Kathleen diz que Evan é atraente, porém fabricado para ser adorado. Seu sucesso não é fruto de seu talento, suas músicas são mais do mesmo, e ele somente tem fama porque alguém decidiu que ele poderia ser famoso. Fazendo um comparativo, ela reclama que Evan Dando teria alguma coisa mágica em si para justificar o apreço que as pessoas tinham por ele. Entre declarações de amor cheias de sarcasmo, a autora do *zine* fala que se sente mal por ser uma *stripper*, que isso a faz ser uma explorada de homens, e sobre uma foto do músico sorrindo ela escreve “eu sou tão má” (figura 18).

Figura 18: Imagens do *zine* *My Life with Evan Dando, Popstar*. Kathleen Hanna, 1993.



Fonte: *The Riot Grrrl Collection* (E-book)

Quando Kathleen Hanna escolhe Dando para ser sua vítima, sua reprovação vai além da música e pode se estender às outras áreas em que as mulheres sempre têm menor reconhecimento e importância do que os homens. Ao debochar de homens como Evan Dando, ela expõe os incômodos que muitas mulheres compartilham, e em certa parte ela confessa que gostaria de ser ele.

Quase já no final do *zine*, uma elucidação: "Confunda a 'verdade' com a ficção na tentativa de descentralizar a fabricação da verdade. Use a linguagem como uma arma" (HANNA, 1993, p.12). Talvez seja isso o que muitas mulheres artistas querem transmitir com o uso da ironia, máscaras e novas invenções de si, sendo esta uma das armas contra a desigualdade de gênero.

As frases e as palavras sobrepostas nas colagens dos *zines* são associadas às imagens, formando um conteúdo artístico que não pode ser dividido. Mesmo possuindo um silêncio que vaga entre as páginas quando estas colagens aparecem, é um silêncio que compõem o ritmo, tornando-se ativo e obedecendo a uma lógica perturbante. Detalhes como estes que aparecem

nos *zines* funcionam como *punctum*, nos causando inquietação, possuindo uma “força de expansão” (BARTHES, 1984, p. 73).

Quando vemos as colagens, as lemos e interpretamos como algo categórico, mesmo quando são criadas de maneira incômoda, pois elas operam no campo do sensível, na clareza do que não é exato, no “campo da precisão da imprecisão” (PIGNATARI, 2005, p.54).

A linguagem usada nos *zines riot grrrl* atraía o público adolescente. Essas meninas aproximavam-se de seus leitores pela maneira como escreviam e colocavam suas ideias no papel. Tudo funciona meio que como um rascunho, uma ideia inicial, um ponto de partida. E era assim que o feminismo despertava interesse nessas jovens, que viam nas *riot grrrls* inspirações concretas.

Estas publicações baratas que usam materiais simples, parecem não ter um planejamento prévio e misturam argumentos distintos; são capazes de surpreender. Os *zines* muitas vezes tinham um conteúdo bem didático e forneciam caminhos para descobertas. Esse espaço pode ser entendido como um lugar de experimentação e tentativa de autoconhecimento, que é aberto para a troca de ideias entre pessoas que vagam pelas beiradas.

Recortar, colar, juntar letras, montar a sua própria revista. Transmitir para uma folha de papel o que pensa, circula na mente e causar incômodos. É um dos vários modos que a prática artística se inicia, e por que não a incentivar? Não é necessário que tudo tenha um sentido ou esteja dentro de um padrão estabelecido, nesse caso quanto mais o trabalho se desvia, melhor pode ser.

Esteticamente, as colagens dos dois *zines* lembram o que Barbara Kruger criou pouco tempo antes destas meninas, na década de 1970-1980. Com suas palavras posicionadas entre corpos e objetos, ela quebrava o ritmo restante da fotografia³⁴. Os trabalhos artísticos de Kruger, é claro, possuem uma aparência mais publicitária. A artista trabalhou como designer gráfica na editora *Condé Nast* e usou das técnicas da publicidade, como a escolha das fontes e estilo das letras para criar um visual próprio pelo qual ficou conhecida.

As *riot grrrls*, porém, não demonstram em suas colagens que havia uma preocupação estética com pequenos detalhes. A maioria dos textos era criada com uma máquina de escrever de fonte padrão ou aparecia como pequenos rabiscos feitos à mão e recortes de revistas. Alguns *zines* eram feitos às pressas, xerocados no meio da noite, sem intenção de parecer como uma revista comercial. A apresentação final de um *zine* não interferia na mensagem final, e sendo

³⁴ Exemplos de trabalhos de Barbara Kruger podem ser vistos anteriormente, na primeira parte dessa dissertação.

assim os propósitos de Kruger e das *riot grrrls* são os mesmos, embora tenham estéticas desiguais.

O desassossego e o desarranjo são característicos do movimento Dadaísta, tirando vantagem do descartável, debochando da estética pictórica tradicional. Hannah Hoch, mulher alemã participante do meio Dada, ficou conhecida por ser uma das precursoras da fotomontagem, técnica que envolve a colagem de elementos para a composição de uma outra imagem. E era colando, recortando, sobrepondo e intercalando figuras – muitas destas mulheres – que Hoch construía seu discurso.

Pesquisando em um catálogo³⁵ da exposição da artista que percorreu museus norte-americanos no ano de 1997, descobri que Hannah Hoch tinha inclinações feministas, uma vez que suas primeiras fotomontagens comentavam a imagem na mulher na imprensa alemã da época. E o que aparenta certa confusão transforma-se num outro tipo de interpretação, nos apresenta a novos rumos. Isso é usar a linguagem como uma arma.

Os *zines riot grrrl* abriram minha percepção para pensar como uma coisa se liga a outra na arte, ainda mais se esta arte é feita por mulheres. As coincidências e semelhanças visuais encontradas me mostraram que há uma conversa indireta entre essas mulheres artistas, que vão absorvendo inspirações umas das outras. Sua arte pode ser reunida por um discurso e não necessariamente por uma data ou período³⁶.

O sistema da arte feminista sempre teve um funcionamento paralelo, percorrendo os caminhos que estão à margem. É nesta margem que vagam as minorias: os gays, as lésbicas, o movimento *queer*, os negros, as mulheres, e muitos outros. São sujeitos que têm muito o que dizer e mostrar. Dentro do espectro das micropolíticas, estão dispostos a produzir processos de singularização, afirmando sua existência ao habitarem lugares minoritários, como já escreveram Guattari e Rolnik (1996).

De certa forma este sistema feminista criou suas próprias regras que são orientadas pelo o que foi criado por mulheres durante a história da arte, abraçando causas e pensamentos que dizem a respeito do que é ser uma mulher e artista. A arte feita por essas mulheres não é categorizada pela forma que ela é criada, mas pelo seu conteúdo que vai contra a lógica

³⁵ Em *The Photomontages of Hannah Hoch*, os ensaios de Peter Boswell, Maria Makela e Carolyn Lanchner contam um pouco de sua trajetória artística e pessoal. BOSWELL, Peter; MAKELA, Maria. Org. *The Photomontages of Hannah Hoch 1889-1978*. Walker Art Center, Nova York, 1996.

³⁶ Associo esta forma de entender a história da arte com o método de cartografia de Aby Warburg, que desdobrei posteriormente.

machista. É uma arte que não trata apenas das mulheres feministas, ela vai além, comentando sobre todas as mulheres, através de mecanismos que gerem desconfiças que se realocam.

2.3 “Fim” das *riot grrrls* e uma nova forma de se manifestar

Os *fanzines*, dessa forma, abriram espaço para a discussão de assuntos que muitas vezes não eram falados entre adolescentes e jovens, assim como a exposição do que era produzido por garotas fora de ambientes acadêmicos (FATEMAN, 2013). No começo do movimento *Riot Grrrl*, cada garota era responsável por produzir o seu próprio *zine*. Com o passar do tempo essas garotas passaram a se comunicar, cruzar informações e a produzir em conjunto.

Eram encontros cujo propósito girava em torno de criar um conteúdo feminista e colaborativo, para garotas da mesma idade. Enquanto uma produzia um texto, outra criava as artes que entrariam no *zine*; e assim por diante cada uma se encarregava de uma tarefa.

Depois de um *zine* matriz, este era xerocado em tons de cinza, em folhas brancas ou coloridas e encadernado. *Riot Grrrl n.1*, por exemplo, “foi impresso em uma única folha de papel dobrada em quatro partes, com ambos os lados abarrotados de letras grosseiras e irregulares feitas em uma máquina de escrever” (MARCUS, 2010, posição 1093-1094. E-book. Tradução nossa).

Mesmo que alguns não tivessem o nome *Riot Grrrl* na capa, como *I (heart) Amy Carter* e *My Life with Evan Dando, Popstar* e muitos outros, eram chamados assim pelo conteúdo feminista e interesse de suas criadoras pelo movimento *riot grrrl*, que tomou uma proporção inesperada nos anos 90, indicada na coleção de *zines* disponíveis para consulta impressa e digital.

Com o passar do tempo, à medida que os *zines* iam sendo distribuídos e ficando conhecidos, surgiu a necessidade de realizar encontros para promover o debate de assuntos que sempre eram abordados nas edições do *Riot Grrrl*. As reuniões tinham sua sede própria, um ambiente acolhedor e propício para a produção artística. Adolescentes e jovens universitárias encontraram no movimento um lugar onde poderiam ser elas mesmas, dividir conflitos e dúvidas, conhecer outras garotas e várias atividades criativas (MARCUS, 2010).

Oficinas de instrumentos musicais e bandas, produção de *zines*, *flyers* e camisetas, rodas de conversas e muitas outras atividades eram realizadas nos encontros das agora chamadas de *Riot Grrrls*. Uma *riot grrrl* poderia se descobrir da maneira mais simples possível: Molly Newman, do *Bratmobile*, certa vez disse que se uma garota estava lendo um *zine riot grrrl* e

sentisse que poderia ser uma *riot grrrl*, então provavelmente ela poderia ser nomeada como uma (DARMS, 2013).

Os encontros cresceram, assim como o movimento intitulado com o mesmo nome. Se o movimento feminista era dado como morto pela imprensa, as garotas que participavam desse ambiente sabiam que ele ainda estava vivo, e cada vez mais meninas buscavam ali um acolhimento. A banda de Kathleen Hanna fazia cada vez mais apresentações, inclusive em eventos relevantes como a Marcha das Mulheres, e também realizando shows internacionais. As *riot grrrls* estavam ficando famosas, e os Estados Unidos não eram mais um limite territorial.

Segundo Marcus (2010) a imprensa norte-americana acabou aproveitando do espaço que o movimento ia ganhando para escrever bem e mal sobre ele. Inicialmente foram atacadas e ridicularizadas pela imprensa, zombadas pela maneira que se vestiam, se apresentavam em shows e por sua pauta feminista. Como o movimento continuou a crescer e expandir para além dos *zines*, logo depois a mídia percebeu que podia vender o visual *riot grrrl* como uma tendência.

Não demorou muito para que a indústria da moda e as revistas se apropriassem e fizessem do movimento algo comercial. Isso irritou profundamente as meninas engajadas, e algumas consideraram que as *riot grrrls* deveriam acabar, pois fugia de seu propósito inicial ser absorvida pelo sistema capitalista do *mainstream*. Jornais como *Los Angeles Times*, *Seattle Times*, *Buffalo News*; revistas como a *Cosmopolitan*, *Seventeen* e o canal de televisão MTV são exemplos de veículos da mídia norte-americana que se interessaram pelas *riot grrrls*.

Entrevistas e reportagens na TV eram constantemente requisitadas, e suas criadoras sentiram-se desnorteadas com a proporção que tudo havia tomado. Muitas meninas decidiram desaparecer dos holofotes, pois ser uma *riot grrrl* consumia exaustivamente seu psicológico.

Comportar-se como uma *riot grrrl* era “estar na moda” e não “estar revoltada”, e o feminismo, a arte e os *zines* pareciam estar perdidos meio a isso. A indústria da moda já havia emulado de movimentos como o punk para modelar novos consumidores (MENDES, 2009) e poderia muito bem fazer isso novamente. Dessa forma, o estilo adotado pelas *riot grrrls* foi aos poucos se tornando algo comum e massificado.

Algumas manchetes de revistas e jornais como a do *Washington Post*, *From the Youngest, Toughest Daughters of Feminism— Self-respect You Can Rock To* (MARCUS, 2010) e o aparecimento de camisetas em lojas com os escritos *Bitch*, *Whore*, *Sexy* entre vários outros (ATTWOOD, 2007), demonstraram essa apropriação.

O que era um simbolismo de resistência e indagação, desapareceu com o tempo. Zeisler

(2016) ainda propôs que não só a moda teria se aproveitado dos *slogans* do movimento *riot grrrl*, mas também a própria indústria da música, através de bandas que afirmariam o *Girl Power*³⁷, como é o caso das *Spice Girls*, que surgiram no final da década de 1990.

Fatores como a comercialização e disputas internas sobre “o que seria uma *riot grrrl*” foram essenciais para que o movimento perdesse participantes e reconhecimento. Em 1997, o *Bikini Kill* se separou, e Kathleen Hanna iniciou projetos paralelos fugindo da mídia. A era *riot grrrl* acabara, e foi preciso repensar o que havia iniciado o seu fim (MARCUS, 2010).

Sendo a mais famosa *riot grrrl*, Kathleen nunca deixou de reconhecer a importância que o movimento teve, e para quem compreendia as mensagens que Kathleen tentava transmitir, estas eram motivadoras para entender que garotas podem ser o que elas quiserem.

Percebo que o movimento *Riot Grrrl* conseguiu atingir a população jovem feminina de uma maneira que o feminismo até então não tinha conseguido. As *riot grrrls* chegaram em outros lugares do mundo, inclusive no Brasil, onde também foram realizados eventos feministas inspirados nos norte-americanos, com apresentação de bandas, oficinas de diversos temas e produção de *zines* (MELO, 2008).

Até hoje as ações das *riot grrrls* nos anos 1990 são inspirações para que a comunidade feminista jovem permaneça unida promovendo ações. Ressalto que assim como todas as ondas anteriores do feminismo, essa chamada terceira onda teve sua decadência. Com a possível comercialização do movimento e conflito entre as próprias participantes, as *riot grrrls* foram perdendo seu espaço na mídia, assim como as bandas punk-feministas.

Mas é impossível deixar de lado a questão de que, através dos *zines*, a união entre arte e música foi capaz de atrair a atenção de garotas que não tinham contato com questões feministas até então, pois se limitavam ao ambiente acadêmico.

Os *zines* criados por essas garotas tiveram a potencialidade de chamar a atenção para algo que as incomodava, e talvez seja por isso que muitas meninas artistas ainda comecem sua produção de conteúdo militante através deles. Mesmo que ele seja quase que banal e não tenha reconhecimento como uma obra de arte, é uma maneira tão poética quanto.

Se inicialmente os *zines* eram feitos em papel e às vezes de forma precária, hoje em dia se tem a possibilidade de estar online e disponível a uma gama de pessoas muito maior, como é o caso do *zine* citado anteriormente de Molly Soda. São essas plataformas – como as redes

³⁷ “(...) *Girl Power*. Uma saudação para o poder e empoderamento que se tornou uma marca registrada do marketing da era dos anos 90 para as mulheres, o *Girl Power* foi um produto direto da mídia feminista e pop que convergiu naquela década na força de três fenômenos chave culturalmente - o chamado ano da mulher de 1992, o radicalmente desprezioso movimento *Riot Grrrl* e a sensação musical pré-fabricada das *Spice Girls*.” (ZEISLER, 2016, posição 2975 de 5647, e-book. Tradução nossa.)

sociais – que enxergo como alternativas viáveis e capazes tanto quanto um museu, em que a arte feita por mulheres pode ser conhecida e apreciada como nunca pode antes.

As limitações que uma curadoria de um museu impõe a artistas mulheres ainda são muitas, e espaços virtuais *online* poderiam ser uma nova forma de divulgar o que é feito para mulheres por mulheres, tal como a *Rookie Mag*.

É claro que a experiência tida ao apreciar algo que não é físico é totalmente diferente, mas talvez seja capaz de disparar emoções tanto quanto. Explorar a nudez feminina, questionar os padrões, os estereótipos e outros pontos baseando-se em um olhar feminino só se torna praticável uma vez que se tem a oportunidade para isso.

3 JOVENS ARTISTAS, O QUE VOCÊS FAZEM NA INTERNET?

Começo essa terceira parte ainda seguindo o caminho das margens, que por vezes encontram brechas onde ninguém espera. Para que eu possa dar continuidade às minhas indagações sobre a arte feminista e sua visibilidade, recorro aos *zines* novamente como um ponto de partida, repensando as aberturas que foram permitidas depois do movimento *Riot Grrrl*.

No ano de 1997, o jornal brasileiro A Folha de São Paulo, na edição de 19 de outubro trazia como reportagem no caderno *Mais!* as *riot grrrls* e os *zines*. Em *Rebelião das Malvadas*³⁸, a descrição diz: “As ‘Bad/Riot Grrrls’ lideram a mais jovem onda feminista do século, que vem da música ‘grunge’ e está unindo as jovens numa nova atitude”.

É irônico pensar que as *riot grrrls* brasileiras começavam a despertar o interesse jornalístico, enquanto nos Estados Unidos o movimento feminista perdia forças novamente. No Brasil, os *zines* e o feminismo jovem ganhavam espaço, bandas eram formadas e muita coisa acontecia no *underground* paulistano, como mostra a reportagem da Folha.

Focando na cena brasileira, a matéria fala sobre as bandas de meninas, o visual e a origem do movimento *riot grrrl*; conta um pouco da história das ondas feministas, suas causas e repercussões, além dos *zines*. Mas o principal destaque da matéria para mim, é outro: na última página, no canto esquerdo, com o título *Militância no Ciberespaço* (ANEXO C), somos informados de a internet começava a ser ocupada com *zines*.

Chamando a internet de um “novo frente de batalha”, a repórter Bia Abramo cita vários exemplos de *zines* de todo o mundo que estavam sendo publicados no “ciberespaço”. Mais de dez anos depois da publicação dessa reportagem, o cenário da internet e do feminismo é outro, e é sobre esse espaço que pretendo refletir nesta terceira parte. A internet naquela época já era vista como uma provável potência para a manifestação das culturas alternativas e da arte, e hoje em dia não nos restam dúvidas de que é um espaço muito mais democrático do que antes.

A internet, que nos anos 2000 possuía apenas 6,5% de usuários³⁹, estaria presente na vida de 3,2 bilhões de pessoas no mundo em 2015, cerca de 43% da população mundial.

³⁸ FONTE: ABRAMO, Bia; FELINTO, Marilene; PALOMINO, Erika; REZENDE, Marcelo; et al. *Rebelião das Malvadas*. Jornal A Folha de São Paulo, Caderno Mais. 19/10/1997 Acervo Folha Online.

³⁹ FONTE: G1. Mundo tem 3,2 bilhões de pessoas conectadas à internet, diz UIT. 26/05/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/mundo-tem-32-bilhoes-de-pessoas-conectadas-internet-diz-uit.html>. Acesso em 20/08/2016

Passamos por uma evolução dos meios de comunicação, e a cada dia as tecnologias de informação se transformam. É verdade que muitos lugares ainda não possuem acesso à rede mundial de computadores, mas o seu crescimento é notável quando comparamos seus dados aos de 17 anos atrás.

Inclusive, o ambiente *online* nesse curto período de tempo já sofreu tantas mudanças, que inegavelmente a maneira como NOS comportávamos e vivenciávamos em rede há cinco anos antes não é o mesmo de hoje. Nosso presente, o que escrevo agora – tudo pode ser redefinido – em questão de segundos, com o passar do tempo.

Também chamado de ciberespaço, esse lugar ocupado pela internet pode ser definido como um

Espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização. (LÉVY, 1999, p. 92. Grifo do autor.)

Lévy (1999) define o ciberespaço em uma época na qual não poderíamos imaginar o que viria pela frente. Pensar no futuro da internet é extremamente complicado, não podemos prever o que nos reserva. Os computadores⁴⁰, meios que garantem acesso à internet, não são mais as mesmas máquinas de mesa, que necessitavam de uma linha telefônica e horas de espera e falhas na conexão para podermos navegar pelos sites. Hoje, os computadores também são os *smartphones*, os *tablets*, os *netbooks* e *notebooks*, os *e-readers*. As informações não estão mais com tanta frequência a um clicar do mouse, e sim a um toque na tela.

E com as evoluções tecnológicas,

O computador não é mais um centro, e sim um nó, um terminal, um componente da rede universal calculante. Suas funções pulverizadas infiltram cada elemento do tecno-cosmos. No limite, há apenas um único computador, mas é impossível traçar seus limites, definir seu contorno. É um computador cujo centro está em toda parte e a circunferência em lugar algum, um computador hipertextual, disperso, vivo, fervilhante, inacabado: o ciberespaço em si (LÉVY, 1999, p.44)

Muito mais do que publicar um *zine*, as possibilidades de criação e compartilhamento são superiores àquelas disponíveis nos anos de 1990, quando os estudos sobre cultura visual engatinhavam, tentando entender como víamos o mundo. A internet vive agora um dos seus

⁴⁰ O emprego da palavra “computadores” neste sentido implica qualquer dispositivo que compute, e não apenas os *desktops* e *laptops*: “Um computador é uma montagem particular de unidades de processamento, de transmissão, de memória e de interfaces para entrada e saída de informações” (LÉVY, 1999, p. 44).

mais gloriosos momentos, cuja interação social é imensa, e são poucas as barreiras para que uma mensagem seja transmitida ao redor do mundo (MIRZOEFF, 2016).

A noção de mundo, aliás, é bastante complexa neste sentido. Levando em consideração a vida *online*, são vários os mundos coexistentes. Esse espaço mutável, que rapidamente absorve e dispersa conteúdo em questão de segundos, reflete muitas peculiaridades sociais, que não estão compreendidas em sua totalidade. A internet é mais do que uma ferramenta, é uma comunidade que se alimenta do repartir.

Não faz sentido usá-la individualmente sem o propósito de compartilhar pelo menos alguma coisa, a intenção por trás de uma postagem é a interação e compartilhamento a partir dela, como diz Mirzoeff (2016). As pessoas postam fotos ou textos na internet porque querem que outras vejam, da mesma forma que enviam e-mails ou mensagens. O autor também destaca que “um dos usos mais notáveis da rede global é o de criar, enviar e ver imagens de todos os tipos, desde fotografias a vídeos, quadrinhos, arte e animação” (MIRZOEFF, 2016, posição 87-88 do e-book. Tradução nossa).

A internet nos proporciona vivências em uma sociedade de redes, “uma maneira de vida social que toma forma a partir da rede de informação eletrônica” (CASTELLS, 1996 apud MIRZOEFF, 2016, posição 166-169 do e-book. Tradução nossa). Enquanto escrevo isso, muita coisa está acontecendo na rede entre uma grande quantidade de pessoas: o agito está por toda parte.

Cheia de *hiperlinks*, a internet tem um funcionamento circular, não possuindo um começo ou fim, “trata-se de um universo indeterminado e que tende a manter sua indeterminação, pois cada novo nó da rede de redes em expansão constante pode tornar-se produtor ou emissor de novas informações” (LÉVY, 1999, p. 111)

Tal qual o conceito de rizoma⁴¹, ela parte do princípio da conexão e heterogeneidade, encontrando-se no meio. De links em links, pontos unem-se a outros pontos; crescendo, capturando, expandindo (DELEUZE; GUATTARI, 1995). E,

as particularidades técnicas do ciberespaço permitem que os membros de um grupo humano (que podem ser tantos quantos se quiser) se coordenem, cooperem, alimentem e consultem uma memória comum, e isto quase em tempo real, apesar da distribuição geográfica e da diferença de horários (LÉVY, 1999, p.49)

⁴¹ Uberto Eco em *Pós-escrito a O Nome da Rosa* (1985) explicou o conceito de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari como uma “rede”, que “(...) é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma” (ECO, 1985, posição 380-381. E-book).

A partir de constatações como estas, surgiram minhas inquietações: as artistas feministas têm aproveitado este espaço? De que forma ele se transforma e acolhe essa arte? A internet pode ser considerada como uma alternativa para a militância, como foram os *zines*? São muitas as minhas perguntas, e não busco por respostas imediatas.

Levando em consideração a forma de operação da internet, seria errôneo procurar por conclusões concretas, uma vez que esta é oscilante e está em constante adaptação. A experiência visual deste momento tão única, deve ser testemunhada a ponto de elaborarmos comentários que não a aprisione e a limite em apenas algumas páginas.

Quando olhamos as imagens na tela de um computador – ou em qualquer outra tela – estamos também nos dividindo, e incorporando à nossa vida outras vivências, porque

A vida moderna toma lugar na tela. (...) Ao mesmo tempo, o trabalho e o lazer estão cada vez mais centrados na mídia visual, desde computadores até discos de vídeo digital. A experiência humana é agora mais visual e visualizada do que nunca da imagem de satélite para imagens médicas do interior do corpo humano. Na era da tela visual, seu ponto de vista é crucial (MIRZOEFF, 1999, p. 2. Tradução nossa).

Pensar em como as artistas interpretam o mundo hoje e se suas obras desfrutam das tecnologias, é pensar nas diferenças não só do presente, mas do passado. Como as inovações tecnológicas interferem no dia-a-dia, no modo como vemos e somos vistas, nas frestas que podemos penetrar, lacunas que podemos preencher. Com base nas minhas observações como pesquisadora, ilustradora e militante feminista, abordo em tópicos o que se passou na minha mente, e conseqüentemente minha tela.

3.1 *Cyberflâneuse* e iniciativas

Um dos primeiros contatos que tive com a internet foi através da criação do meu primeiro e-mail. Na época, eu tinha doze anos e encontrava-me numa situação muito difícil: escolher um endereço de e-mail, meu nome de usuária. A minha maior dúvida era como eu poderia me definir em apenas um nome, minha identidade⁴² na internet.

Como entendia muito pouco do seu funcionamento, aceitei a sugestão que o serviço de correio eletrônico me proporcionou, e entre opções variadas acabei utilizando o meu primeiro nome e sobrenome, separados por um ponto. Desde então, muitas coisas aconteceram com essa

⁴² Recuero (2009) nos diz um pouco sobre a relação entre perfil e identidade online: “(...) perfis do Orkut, *weblog*, *fotologs*, etc. são pistas de um ‘eu’ que poderá ser percebido pelos demais. São construções plurais de um sujeito, representando múltiplas facetas de sua identidade” (RECUERO, 2009, p. 30).

Isadora, e o interessante é que até hoje continuo com o mesmo endereço de e-mail. Conto essa história porque foi a partir desse primeiro vínculo com a internet que pude criar vários outros.

Com meu simples endereço de e-mail, pude me cadastrar em redes sociais de amigos, fotos, músicas, vídeos; criar um portfólio online; receber e compartilhar conteúdo e muitas outras coisas. Meu pontapé inicial na rede, possibilitou que eu me transformasse em múltiplas versões de mim. Versões digitais que mudaram de foto, amigos, gostos, perfis.

Basicamente para utilizar a internet você não precisa ter um e-mail. Entretanto, a maioria dos serviços oferecidos pedem um endereço eletrônico que corresponderá a uma forma básica de contato. Assim como os endereços físicos e o número de telefone ajudavam a localizar uma pessoa há algum tempo atrás, os endereços de e-mail (e os números de celular) são formas de estabelecer contato no ciberespaço. Quando criei meu e-mail, jamais poderia imaginar que um dia ele me permitiria frequentar tantos espaços digitais, apenas por detrás de uma tela.

Tela essa, aliás, que evoluiu bastante: se antes eu conseguia acessar minha conta apenas em um computador de mesa, hoje consigo do meu *smartphone*. Isso também aconteceu com os tipos de conexões de internet existentes, que evoluíram muito desde a do tipo “discada” mais usada nos anos de 1990.

Turkle (1995) descreve no primeiro capítulo de seu livro, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, uma situação que envolvia seu processo de escrita e sua interação com os *desktops* já popularizados. Ela conta que depois que começou a usar o computador para escrever seus textos e anotações, foi como se não conseguisse mais utilizar sua máquina de escrever, ou simplesmente papel e caneta. Se ela tivesse uma ideia e pretendesse transformá-la em texto, preferiria esperar chegar em algum lugar que tivesse um computador para tornar isso possível. Turkle havia abandonado a escrita manual.

Na época em que o relato foi escrito, os computadores de mesa passaram a ser aliados tecnológicos muito precisos para a edição e criação de texto. Como a autora informa, antes para modificar seu texto ela literalmente tinha que recortar e colar as partes já prontas; processo que com o uso dos computadores foi transformado no simples ato de “ctrl+x” e “ctrl+v”, atalhos que realizam toda essa operação.

Nos dias de hoje, Sherry Turkle reduziria ainda mais o seu tempo de escrita. Caso tivesse uma ideia, poderia muito bem anotá-la em seu *smartphone* em um aplicativo de notas. Essa anotação poderia ser sincronizada com seu computador de mesa, *tablet* ou qualquer outro dispositivo que suporte a transmissão de dados de um aplicativo. Tudo isso à disposição da ponta de seus dedos, clicando ou tocando em telas.

E é nesse rolar de dedos pelas telas que novas experiências podem acontecer. Quando estamos conectados à internet, entramos em outro lugar, com pessoas compartilhando e remodelando conteúdos. O que acontece ao nosso redor pode ser encontrado em mídias distintas tais como blogs, redes sociais e plataformas de notícias, alimentadas durante todas as horas do dia, carregadas de vídeos e imagens.

Essas informações que vagam pela *web* com o passar do tempo foram se entrelaçando e aprimorando seu sistema de compartilhamento. Ficou mais fácil acessar uma notícia e desta clicar em outra sugerida pelo próprio site, assim como pesquisar por uma imagem e acabar visitando uma página desconhecida. Este ciclo de cliques, nos prendem por horas a fio, consumindo nosso tempo diante das telas.

Mitchell (1996) enxergou o ato de navegar na internet como um ato similar ao do *flâneur* logo nos primórdios da internet. Agora, com nossos perfis assumidos através de endereços de e-mails, nomes de usuários, múltiplas arrobas, tenho a impressão de que o usuário da internet, o internauta assemelha-se mais ainda ao *flâneur* da modernidade. Ao mesmo tempo, ele também estabelece diferenciações.

Os primeiros textos sobre o *flâneur* no ciberespaço datam da década de 1990, quando a Internet começou a se popularizar. Controvérsias surgiram entre alguns autores, que não consideravam apropriado o emprego do termo *flâneur* para usuários de internet, como aponta Hartmann (2004). Porém, artistas e pesquisadores passaram a utilizar a palavra em seus escritos sobre o assunto, que de tempos em tempos a menciona em artigos e publicações acadêmicas. Apesar de pouco explorado, é um termo que nos faz refletir sobre nossas vivências *online*.

No mundo cibernético, andamos por links, que como as ruas, permitem que adentremos outros espaços. Entramos, saímos, visualizamos, voltamos, fazemos anotações. Cidades e comunidades desterritorializadas habitam um mundo que hoje funciona mais como uma extensão de nossas vidas do que algo à parte. Não há entrada ou saída, tudo circula, se transforma, se conecta ao outro. É um espaço misterioso, que contempla os olhos e nos faz sentir como um *flâneur*. O nome agora é *cyberflâneur*, pois a *flânerie* acontece no ciberespaço.

O *flâneur* (...) reaparece na cidade digital do ciberespaço sem precisar se misturar - ele é um corpo virtual asséptico, alguém que ver os outros enquanto clica nos espaços virtuais, se diverte encontrando estranhos à distância e sem nenhum risco, comunicando-se com pessoas que ele provavelmente nunca encontraria na vida real (RÖTZER, 1997 apud HARTMANN, 2004 p. 141. Tradução nossa.)

O *flâneur* da modernidade, figura masculina e burguesa, desfrutava do privilégio de poder sair de sua casa para investigar outros lugares com seu olhar. Enquanto isso, nosso *flâneur*

virtual raramente pode ser identificado por idade ou gênero; ele consegue *flanar* estando fixo ou em movimento, em casa ou na rua; a qualquer hora do dia. Ele é invisível e ao mesmo tempo visível: no fundo, sua identidade só é descoberta com o seu endereço de IP⁴³.

A *flânerie* não se limita às cidades europeias neste momento, ela acontece em um lugar agrupante de vários outros, permitindo compor com o desconhecido. O *cyberflâneur* “geralmente é tido como alguém que não foi hipnotizado pela nova mídia e é capaz de refletir, apesar de ser um andarilho constante nos espaços virtuais” (HARTMANN, 2004, p.124. Tradução nossa).

Era esperado que a figura do *flâneur* original (um artista, um poeta, um intelectual) conseguisse traduzir de alguma forma a experiência da *flânerie* em sua obra de arte ou escrita; o que não acontece com o *cyberflâneur*. Ele está preocupado com sua privacidade, em conseguir informações (sem ter que dar nada em troca), em se esconder com seus truques, em navegar em conteúdo provido por outro, em encontrar algo ou alguém online. Não é possível prever o que ele fará com isso, se será arte ou não. O *cyberflâneur* só é legitimado como um quando se assume, e isso já é o bastante (HARTMANN, 2004).

Várias as diferenças que poderiam ser estabelecidas entre um *cyberflâneur* e um *flâneur*, embora não seja essa a minha intenção citando os dois termos. Levando em consideração o apagamento das mulheres da esfera da *flânerie* do século XX, a investigação aqui toma outro rumo, partindo para outros pontos de vista. Enquanto a internet ainda persiste em ser um espaço dominado e administrado por homens, as mulheres têm tentado com o passar do tempo participarem de forma mais equilibrada. Temos xeretadas do ciberespaço, *cyberflâneuses* ascendendo em uma nova multidão.

A palavra *cyberflâneuse*, como *flâneuse*⁴⁴, é uma palavra inexistente como dito anteriormente. O emprego de *cyberflâneuse*, demonstra que há diferenças na *flânerie* no ciberespaço entre homens e mulheres. Hartmann (2004) apontou que o aparecimento do conceito está associado à falta de representatividade feminina na internet.

Cyberflâneuse é um conceito em potencial que incita por uma transformação, demonstrando a presença das mulheres em redes virtuais, clamando por um espaço igualitário.

⁴³ IP: *Internet Protocol* ou Protocolo de Internet, é o número de identificação de um dispositivo conectado em rede.

⁴⁴ Hartmann (2004) propõe que sejam feitas críticas a ideia de *flâneuse*, pois seria um conceito ligado às mulheres burguesas. As lésbicas, as prostitutas, as mulheres velhas, as mulheres pobres e outras vistas como desconhecidas para a sociedade estariam à margem e talvez circulariam com mais liberdade, ainda que limitada de certa maneira. Seu olhares seriam censurados tão quanto os das mulheres burguesas embora sua circulação pudesse ser diferente. Não deixa de ser, portanto, um ponto de vista a ser pensado.

Não significa, no entanto, que essa igualdade tenha sido conquistada, sendo apenas uma porta de entrada para a militância ciberfeminista.

O questão-chave de pensarmos em percorrer espaços como uma *flâneuse* pode ser a visibilidade. Para as mulheres, a visibilidade não significa apenas ser vista, e sim ser reconhecida. As mulheres querem ver, serem donas do seu olhar, traduzi-lo em algo e serem reconhecidas por isso. Elkin (2016) escreve que as mulheres dificilmente são invisíveis como os homens na *flânerie*, pois sempre são notadas por um olhar masculino mesmo que não queiram. A invisibilidade feminina ocorre no apagamento das mulheres na arte, escrita e política; e seu corpo sempre é um objeto de contemplação, restringindo-se a isso.

Uma mulher é, ao mesmo tempo, visível aos olhares dos homens e invisível aos da sociedade, que permanece desigual. Ela carrega uma visibilidade que não se transforma em reconhecimento, existindo somente como objeto e não como autora da ação. A subversão desse pensamento através da arte é uma ação contínua e necessária, ainda que exaustivamente repetida de várias formas com o passar do tempo. As mulheres precisam deixar rastros por onde passam, pistas que vão se juntando e formando um pensamento feminista.

Na internet, como já disse antes, é possível driblar algumas barreiras de gênero com o uso de máscaras e remontagens de si, por mais que a maioria dominadora deste ambiente ainda seja de homens que administram empresas de telecomunicações, aplicativos, sites, provedores. A arte feita por mulheres pode usufruir da experiência online, encontrando lacunas e se aproveitando delas para ganhar a visibilidade que precisam, remodelando as estruturas.

Hartmann (2004) afirma que as mulheres artistas são as que mais encontram formas de se mostrarem visíveis como uma identidade online; pois é da arte que vem a transgressão às fronteiras existentes, e abranger as novas tecnologias (como a internet) é atrativo para criar e se reinventar. Pensar nestas artistas como *cyberflâneuses*, experimentadoras de um olhar feminista crítico e inspirador, conversa com o momento em que vivemos impondo perspectivas díspares que merecem atenção.

Essa expressão, *cyberflâneuse*, afirma a existência de outros modos de existência, de sujeitos e micropolíticas que possibilitam a contestação de um padrão. A palavra não é precisamente o contrário de um *cyberflâneur*, a identidade de gênero de seu usuário pode flutuar entre as várias existentes: “a feminilidade do termo é necessária para evitar uma repetição de uma marginalização discursiva” (HARTMANN, 2004, p.169. Tradução nossa.).

Os frutos que podemos colher deste olhar podem ser através da escrita, do audiovisual, da fotografia, da ilustração, da pintura, da escultura; e muitas outras linguagens que não são essencialmente verbais. Cada uma delas possui sua própria gramática, transmidiáticas e/ou

hipertextuais que operam em uma lógica não-linear, em que tudo é captado instantaneamente como aponta Sibilia (2016).

Ser uma *cyberflâneuse* hoje envolve ter um olhar muito mais atento às possibilidades oferecidas na internet e conseqüentemente nas redes sociais. Quando Hartmann (2004) aponta em seu texto conceitos como o de *cyberflâneur/cyberflâneuse*, a internet vivia uma época distinta em comparação ao que acontece hoje, enquanto escrevo. As redes sociais existiam em menor número, e as interações interpessoais não ultrapassavam muito os contatos por e-mail. Talvez o que mais se via eram os sites e blogs quando pensamos na esfera artística.

A percepção que se tinha da internet entre os anos de 1990 até o começo de 2000 nos textos e pesquisas já a apontavam como uma potência capaz de reunir tecnologias até então nunca utilizadas, e também já se discutiam as identidades e os entendimentos sobre ser mulher e navegar online.

O conceito de *Cyberfeminismo* começava a despontar e com ele uma comunidade de mulheres que sentiam a necessidade de se fazerem presentes online. Dentre essas usuárias, o conceito de *Webgrrl* aparece para classificar mulheres e garotas que migraram para a rede e levaram consigo a militância feminista.

As *webgrrls*, desconhecidas para mim até então, me trouxeram de volta às *riot grrrls*, inspiração direta para a criação do termo que apareceu durante a popularização da internet, quando o burburinho *riot grrrl* entrava em decadência. Em seu texto, Hartmann (2004) diz que as *webgrrls* teriam surgido como uma comunidade online de mulheres e garotas com o propósito de mostrarem que também podiam ocupar a internet assim como os homens.

Sua importância residiria no fato de que as *webgrrls* assim como as *riot grrrls* teriam produzido conteúdo independentemente das grandes mídias, de mulher para mulher. As *webgrrls* não se limitavam aos *zines* online e além de frequentarem outras plataformas, elas também criavam sites que destinavam seu conteúdo a usuárias mulheres. No entanto, elas foram desaparecendo aos poucos com o crescimento da rede, e nos anos 2000 já não eram tão presentes como antes. Elas até poderiam continuar existindo, mas não se afirmavam como *webgrrls*.

As *webgrrls* de certa maneira foram além dos *zines* de papel e aqueles online, como é o caso daquele citado na reportagem da Folha de São Paulo. Ao criarem uma comunidade online e se autodenominarem como *webgrrls*, estas mulheres e garotas espalhadas pelo mundo deixaram de agir localmente e ampliaram seu discurso para algo muito maior e abrangente. Mesmo que tenham perdido seu destaque como usuárias *webgrrls*, elas resistem até hoje na internet como uma organização internacional.

Hoje em dia, no site,⁴⁵ dedicado exclusivamente às *webgrrls*, é dito que elas compõem uma organização interessada em encorajar mulheres ao redor do mundo a aprender e construir carreiras a partir das tecnologias que a internet oferece. O propósito destas mulheres continua sendo o mesmo, ainda que suas maneiras de compor umas com as outras tenha mudado com o tempo.

Sabemos que a internet também evoluiu desde o final dos anos de 1990 e começo de 2000. Em 2004, o termo “Web 2.0” florescia como uma nova etapa da internet, disposta a mudar as interações que ocorriam. De acordo com Sibilía (2016), a Web 2.0 trouxe a premissa do co-desenvolvimento de conteúdo entre empresas e usuários. Além de participarem da internet, eles contribuiriam com a produção do que existe ali e de iniciativas comerciais.

Assim, assumindo uma sagacidade muito mais afinada com as novas táticas de capitalização da criatividade alheia, a meta passou a ser outra: ‘ajudar as pessoas a criar e compartilhar ideias informação’, segundo uma das tantas definições oficiais, ‘equilibrando a grande demanda com autosserviço’. Essa peculiar combinação do velho slogan *faça você mesmo* com a nova dinâmica do *mostre-se como for*, embora ainda encontre suas manifestações mais extremos na própria internet, vem transbordando a suas fronteiras cada vez mais voláteis para impregnar muitas outras ondas da vida atual (SIBILIA, 2016, p. 23)

Depois do fortalecimento da Web 2.0, o número de usuárias dispostas a colaborar com conteúdo e interação na internet aumentou significativamente, principalmente com a chegada das redes sociais. “Os princípios da Web 2.0 motivam o público a participar da construção e da customização de serviços e mensagens, em vez de esperar que as empresas lhes apresentem experiências completas formadas em sua totalidade” (JENKINS, 2015, posição 1148-1150 do e-book).

E as *cyberflâneuses*? Elas descendem de alguma forma das *webgrrls*, embora seu contexto seja outro nos dias atuais. A cultura participativa da Web 2.0 faz com que as usuárias acreditem na importância de sua opinião, que não só é necessário estar na internet, mas alimentá-la com comentários e postagens, uma atuação. Ser uma *cyberflâneuse* hoje é provavelmente muito mais complexo do que no início dos anos 2000, devido às facilidades de encontrar conteúdos online e, a todo instante, este conteúdo exigir um *feedback*.

Nem toda usuária de internet é uma *cyberflâneuse*, embora toda *cyberflâneuse* seja uma usuária. Seguindo essa lógica, fica fácil perceber que as *cyberflâneuses* hoje são aquelas que transitam pela *web*, conhecem seus riscos e benefícios, e têm a consciência de que podem transformar o que veem em algo além.

⁴⁵ FONTE: *About Webgrrls*. Webgrrls, 2018. Disponível em: <https://www.webgrrls.com/about/history/>

A presença das *webgrrls* logo que a internet se tornou um meio popular, foi determinante para que outras meninas se inspirassem nessa atitude e adentrassem neste meio, constituindo redes de mulheres empenhadas em transmitir o que sabem. Desde que seja praticável, as mulheres também querem participar ativamente e ter o direito de flanarem. A reivindicação do olhar, do percurso online e como criar a partir disso fazem parte do repertório artístico feminista atual, e vagando por este lugar descobrimos tanto o que tem sido produzido no centro, tanto quanto nas beiradas.

No que diz respeito às artes e cultura, muito material pode ser descoberto a partir de um clique. Essas descobertas, entretanto, podem acontecer de forma mais institucional ou despretensiosa e inspirar a elaboração de projetos receptíveis às mulheres.

3.2 Outros caminhos

De fato, com o aparecimento da internet e a sua popularização, transitar por vários lugares do mundo (e os vários outros mundos que coexistem online) tornou-se uma prática comum. Por isso a transição das mídias como jornais e revistas para plataformas online foi um acontecimento natural e rápido, embora ainda existam dúvidas de como as instituições de arte poderiam fazer o mesmo.

Perguntas do tipo “os museus físicos vão ser substituídos pelos museus online?” ainda aparecem e acredito que a internet não será uma substituta, e sim possivelmente uma aliada. Por mais que existam críticas em relação a estes novos meios de expor arte, como aponta Cauquelin (2006)⁴⁶ as encaro como novas possibilidades de conhecer novas artistas mulheres e abrir o olhar para a arte que se transforma com o passar do tempo.

As experiências que temos online nunca serão as mesmas que a de um museu físico: as páginas de exposição na *web* devem servir como uma passagem inicial às oportunidades que se desenvolverão a partir do contato artístico museológico.

Lembro-me que sempre gostei de livros com gravuras. Os livros escolares, então, eram muito mais divertidos e interessantes quando continham em suas páginas imagens que ilustravam as matérias de história e arte. Meus primeiros contatos com algumas das pinturas

⁴⁶ Cauquelin (2006) critica o uso do espaço cibernético para se expor arte, dizendo que “Falar de obra virtual ou de galeria virtual quando se expõem na internet obras já realizadas é um abuso de linguagem. Aliás, a maior parte dos museus chamados virtuais nada tem de virtual: eles apenas permitem visualizar uma sequência de fotografias e de visões panorâmicas; nesse caso, o que se chama de “virtual” é a possibilidade que tem o visitante de escolher o que ver clicando um nome em um *menu*” (CAUQUELIN, 2006, p. 130).

mais conhecidas do movimento impressionista, aconteceram por meio de livros didáticos quando ainda estava no ensino fundamental.

Ao procurar as mesmas imagens dos livros de arte na internet, os resultados eram muitos e até as cores não eram as mesmas. Posso dizer que quando finalmente pude ver uma das pinturas na minha frente, sem que estivesse em nenhuma tela ou folha de papel, a experiência que vivenciei foi completamente diferente.

Isso aconteceu quando vi a obra *Meninas ao piano* (1892) de Pierre-Auguste Renoir a poucos metros de distância. Eu a tinha conhecido pela internet, em uma simples busca de imagens pela ferramenta de pesquisa *Google*, quando realizava um trabalho de uma disciplina nos primeiros períodos da faculdade. A obra em questão está exposta no *Museu d'Orsay* em Paris, quilômetros de distância de mim, e seria impossível tê-la conhecido se não fosse através de alguma reprodução.

Quando parte do catálogo do museu veio ao Brasil como parte de uma exibição, finalmente pude conhecer não só *Meninas ao piano* como também várias outras obras. Talvez, se eu já não conhecesse a pintura previamente não tivesse me emocionado de tal forma quando a vi de perto, e não teria reparado no seu tamanho, suas cores e texturas.

“Assim como os instrumentos musicais podem ser extensões da mente para a produção de som, os computadores podem ser extensões para a produção de pensamentos” (TURKLE, 1995, posição do e-book 435-436. Tradução nossa). Acompanhando essa ideia, eu acrescentaria, dessa forma, que a internet poderia ser uma ampliação para a exposição, conhecimento e produção de arte. Por isso acredito que devemos enxergar com outros olhos as relações entre a arte e a internet.

Podemos aproveitar as suas facilidades, sem deixar, é claro, de ter cautela e atenção em nosso olhar. É desta forma que muitas artistas têm visto a web como uma oportunidade para aprender, expor e conversar sobre arte.

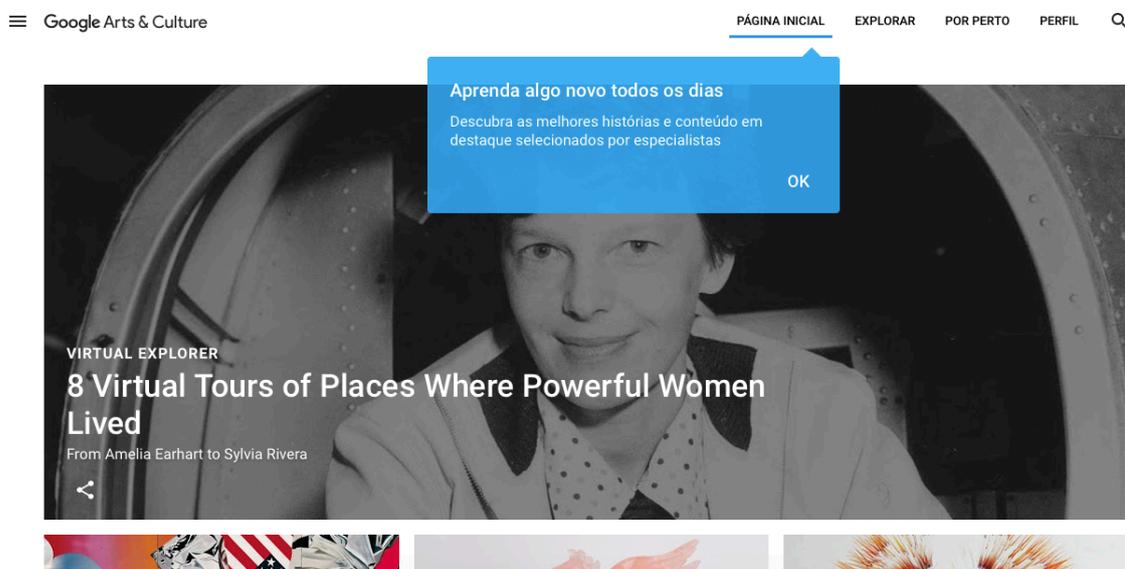
O *Google Cultural Institute*, por exemplo, foi criado em 2011 como uma proposta para incentivar o conhecimento e o acesso a materiais culturais através da internet, independente do gênero, religião ou país. A instituição possui parcerias com museus e projetos de todos o mundo, permitindo ao usuário acesso a conteúdos culturais pelo computador, celular ou *tablet*.

Junto a ele, o site *Google Arts & Culture*, principal produto da iniciativa, nos convida a explorar virtualmente aprendendo “algo novo todos os dias”⁴⁷. Com uma periodicidade, as exposições que aparecem em sua página inicial mudam e indicam o que pode ser visto por ali de acordo com um tema.

Seu conteúdo, previamente selecionado por alguém, assemelha-se ao de um museu cuja curadoria escolhe como e o que merece destaque. O usuário pode só passear pelo site ou ir além do que está nele, clicando em links disponíveis que abrem para outras fontes de informação.

Aparentemente o *Google Arts & Culture* pode parecer algo diferente de um museu, como uma forma descontraída de desvendar a arte. Entretanto, a maneira como seu conteúdo está estruturado indica que foi escolhido e pensado por alguém capaz de conectar links de serviços oferecidos pela mesma empresa. Podemos “descobrir algo novo todos os dias” como é sugerido, desde que este conteúdo seja aquele selecionado pela instituição (figura 19).

Figura 19: Página inicial do *Google Arts & Culture*, 19/03/2018.



Fonte: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com>

No dia do acesso ao *Google Arts & Culture*, o site sugeria que fossem explorados lugares onde “mulheres poderosas” viveram, em comemoração ao mês do dia internacional da mulher. Ao clicar neste link, o usuário era redirecionado a uma lista de mulheres e suas respectivas residências que estavam catalogadas online pelo serviço do *Google Street View*,

⁴⁷ FONTE: *Aprenda algo novo todos os dias: Descubra as melhores histórias e conteúdo em destaque selecionados por especialistas*. (Google Arts & Culture, 2018, Página Inicial). Disponível em: <https://artsandculture.google.com>. Acesso em 19/03/2018

ferramenta que permite ao internauta ver em 360° fotografias de lugares pelo mundo. No final dessa mesma postagem, outros links aparecem e todos eles são redirecionados para dentro do próprio site. Me senti uma *cyberflâneuse* por um momento, indo de um lugar para o outro sem ao menos ter que me levantar da cadeira.

Por mais que o *Google Arts & Culture* não leve em seu nome a palavra “museu”, seu funcionamento é semelhante a um, ele é informativo e de caráter descritivo, mesmo que seu acesso seja gratuito e disponível para todo o mundo. Ele não deixa de ser um espaço importante – como as galerias e museus de arte online – para o deleite da arte de um jeito que é de certa forma mais democrático.

Algumas exposições são organizadas por museus em parceria com a instituição, outras não. É preciso, portanto, suspeitar um pouquinho das intenções da *Google*, multinacional de tecnologia, que provavelmente não mostraria algo que ferisse a imagem da empresa.

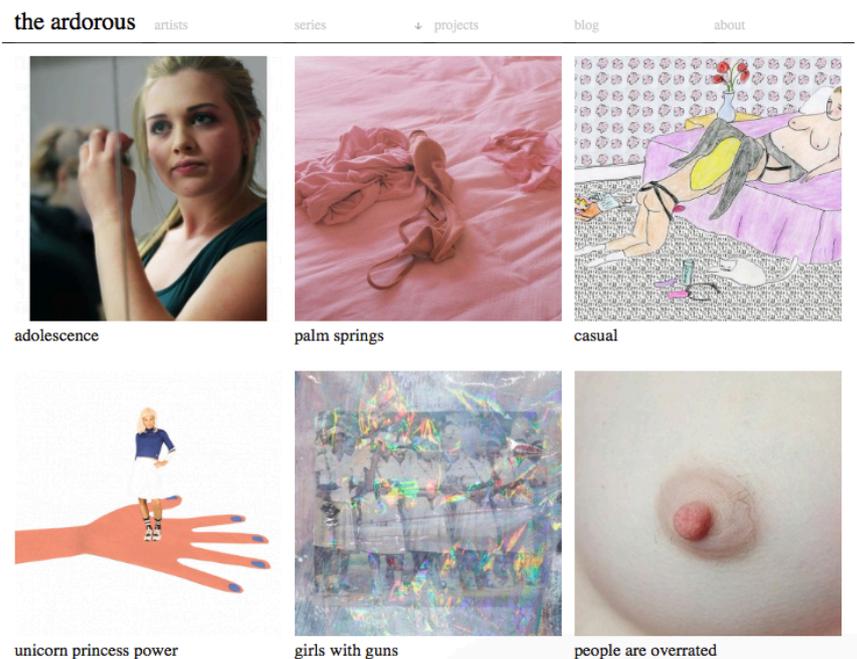
Observando o conteúdo especial em comemoração ao mês do dia internacional da mulher, notei que algumas seções apresentavam textos sobre as mulheres na cultura, e muitas apresentavam a curadoria de grandes museus (como o *Musée d’Orsay, Paris*). Seus textos e exposições no entanto, seguiam um certo padrão: falavam das conquistas das mulheres embora não criticassem o machismo que ainda sofremos.

Pensando em outras plataformas que possuem objetivo semelhante como o do *Google Arts & Culture*, temos projetos de curadoria artística contemporâneos que fogem do *mainstream* e são feitos apenas por mulheres. Eles trazem consigo exemplos do que poderia ser uma tradução de uma *flânerie* feita por mulheres, ancorada no ciberespaço.

Gostaria de destacar os projetos *The Ardorous*, *Muslima*, *Women Who Draw* e *Curated By GIRLS*. Um dos primeiros que vi online capaz de dialogar com as relações do olhar sobre o corpo feminino, mulheres e arte foi o *The Ardorous*.

The Ardorous (figura 20) foi criado em 2010 pela fotógrafa Petra Collins quando tinha apenas 17 anos, e foi um dos pioneiros a reunir trabalhos de jovens artistas que começavam sua carreira. Ele funcionava como um espaço online para a exibição de arte feita por jovens artistas, contando com séries de fotografias e ilustrações, e mais de 20 artistas exibiram seu trabalho online, divididos no site pelos nomes das exposições de cada uma.

Figura 20: Página inicial do site *The Ardorous*, em 08/10/2017



Fonte: *The Ardorous*. Disponível em: <http://www.theardorous.com>

O site, cuja última postagem do blog data de 2012, permanece no ar com a seguinte descrição: “*The Ardorous* é uma plataforma para mulheres artistas que apresentam projetos individuais e colaborativos entre um coletivo criativo de mulheres profissionais – todas cheias de ardor, mas cada uma com voz e estilos artísticos únicos. Com curadoria de Petra Collins. Por favor, envie suas perguntas para hello@petracollins.com”⁴⁸.

O *The Ardorous* foi a porta de entrada para a visibilidade de muitas das jovens artistas feministas a partir de 2010, principalmente as norte-americanas. Os trabalhos expostos em sua maioria têm como tema o universo de meninas adolescentes ou da mesma faixa etária que as próprias artistas, como se elas clamassem por um espaço artístico que se aproximasse de suas vivências. Como Molly Soda, muitas discursam sobre o corpo, a internet, e seu espaço privado – quartos e banheiros – decorados com imagens e signos da adolescência, conectando o mundo real ao virtual.

A intimidade por detrás da adolescência e da juventude, o sexo, o primeiro amor e os padrões de beleza são retratados em fotografias, ilustrações e colagens com muitas cores. O projeto, ao meu ver, teve como inspiração de alguma forma o que as *riot grrrls* faziam nos anos de 1990. Além da estética adolescente feminista, *The Ardorous* foi criado e mantido por garotas

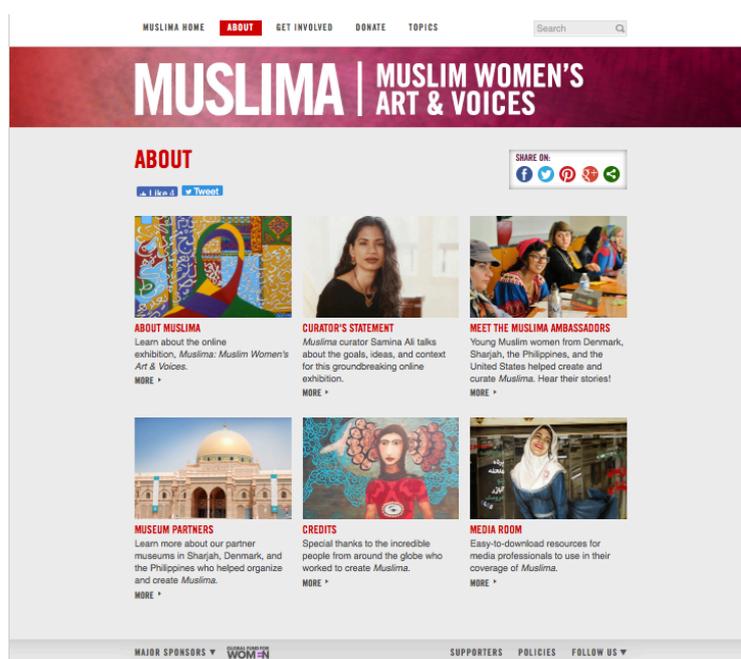
⁴⁸ FONTE: *The Ardorous*. *About*. Disponível em: <http://www.theardorous.com/about/>. Acesso em 08/10/2017 Tradução nossa.

que prestavam atenção nas mulheres e seu espaço ocupado na arte, compondo com imagens que falavam sobre suas próprias vidas. O site também estava aberto a receber submissões de trabalhos, tais como aconteciam nos *zines riot grrrl* e revistas *mail art*.

Alguns dos nomes das séries artísticas são de músicas ou bandas feministas, como *Hole*, *Doll Parts*, *Pretty on the inside*, *The Vivian Girls*; outras possuem o mesmo título que filmes, livros ou fazem referência a personagens femininas da cultura pop, como *Carrie*, *Cherry Blossom Girl*, *Lolita*, *Feminine Mystique* e outras. Da mesma forma que as *riot grrrls* criaram um *mix* de referências em seus *zines*, as artistas que apareceram no *The Ardorous* também souberam como aproveitar de elementos pop para criarem algo novo, em uma plataforma que pudesse abrigar sua arte.

Apoiado pelo *Global Fund For Women*, o projeto *Muslima: Muslim Women's Art & Voices* (figura 21) é uma exposição que está online desde 2013, das obras do antigo *International Museum of Women (IMOW)* de mulheres muçulmanas artistas e ativistas de todo o mundo. As imagens apresentam um título, autora e breve descrição do trabalho, dos mais variados países.

Figura 21: Página inicial do site *Muslima: Muslim Women's Art & Voices*, em 08/10/2017



Fonte: *Muslima*. Disponível em: <http://muslima.globalfundforwomen.org>

A minha reação ao ver as obras expostas no *Muslima* é quase sempre a mesma; me pergunto se eu teria a oportunidade de ver tal coisa se não estivesse conectada à internet. No site do projeto podemos escolher visualizar as obras por categorias como região, data e assunto.

Ao oferecer uma gama artística muçulmana que está presente em lugares distintos, as artes quebram paradigmas referentes à representação das mulheres e seu olhar para o mundo. Elas dão voz e visibilidade, trazem consigo temas que não estão na nossa área de conforto, acostumados a pensar que mulheres (ainda mais as muçulmanas) não produzem arte.

O olhar feminino, tão silenciado, sofre preconceitos que vão além do gênero, como podemos notar no *Muslima*. A necessidade de artistas em quebrar estereótipos como é o caso das muçulmanas, propõe que refletamos além de um conceito resumido a *female gaze*. É verdade que fica mais fácil englobar todos os olhares femininos em um só termo, porém não pode ser anulada a vontade de cada uma dessas mulheres artistas de desconstruir o que é entendido como um olhar feminino e feminista.

Outro projeto do mesmo estilo, voltado só para mulheres, é o *Women Who Draw* (figura 22) lançado em 2017 pelas ilustradoras Julia Rothman e Wendy McNaughton. Rothman teria pego sua coleção de revistas e analisado suas capas, descobrindo que todas tinham sido ilustradas por homens. Ao coletar outros dados sobre capas de revistas e suas ilustrações, chegou ao resultado de que das 55 capas apenas 4 tinham sido feitas por mulheres em 2015. “Julia e Wendy lançaram o *Women Who Draw* para destacar as ilustrações de mulheres, mulheres negras, LGBTQIA+ e outros grupos menos visíveis e impossibilitar que nunca mais qualquer publicação, diretor de arte ou editor que diga ‘eu contrataria mais ____ se eu soubesse onde encontrá-las’” (*Women Who Draw*, 2018. Tradução nossa).

O site é um diretório de ilustradoras cadastradas; classificadas por raça, etnia, localização, religião e orientação sexual. O objetivo do projeto é reunir em um banco de dados online nomes de ilustradoras e seus respectivos portfólios, colocando-as em evidência.

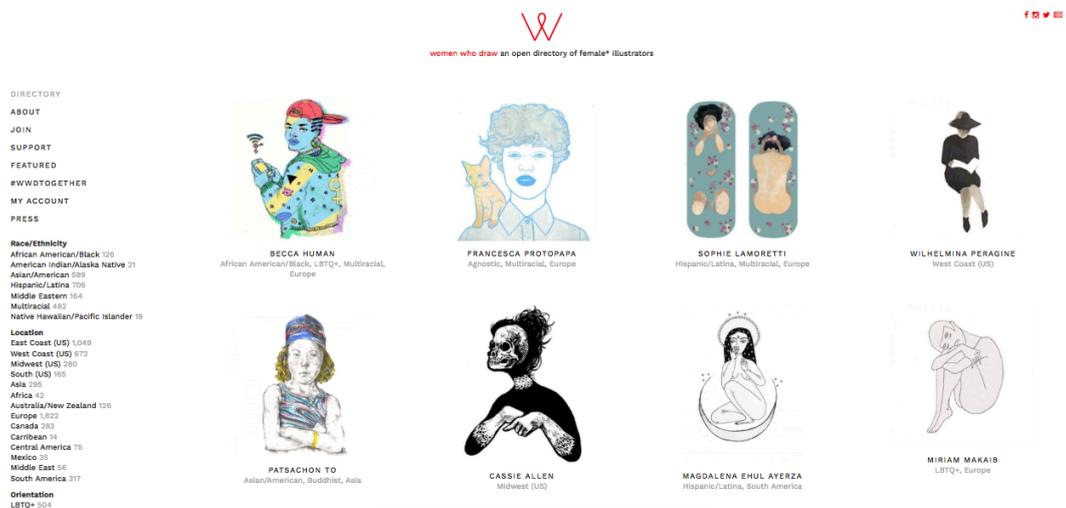
Para participar, a ilustradora deve se registrar no site, passar por um processo seletivo e se for aceita, aparecerá na página inicial em destaque junto de outras ilustradoras. Dessa forma, pessoas interessadas em contratar uma ilustradora *freelancer* podem escolher o trabalho que mais lhe agrade e entrar em contato com profissionais de todas as partes do mundo.

O *Women Who Draw* também é uma plataforma interessante para descobrir novas artistas, uma vez que traz os perfis das artistas e os links para os seus portfólios. Parte das ilustradoras já foram chamadas para trabalhos de empresas como *The New York Times*, *TED*, *The Globe*, *Bust Magazine* e *Bitch Magazine*, segundo o site.

Mais de duas mil ilustradoras têm seu trabalho cadastrado no projeto, de estilos bem diferentes uns dos outros, e um dos requisitos para ser aceita é enviar uma ilustração que seja uma mulher preferencialmente de corpo inteiro. Na página inicial do site, vemos várias

mulheres representadas, cada um de um jeito, que funcionam como um cartão de visita para cada ilustradora.

Figura 22: Página inicial do site *Women Who Draw*, em 08/10/2017



Fonte: *Women Who Draw*. Disponível em: <http://www.womenwhodraw.com>

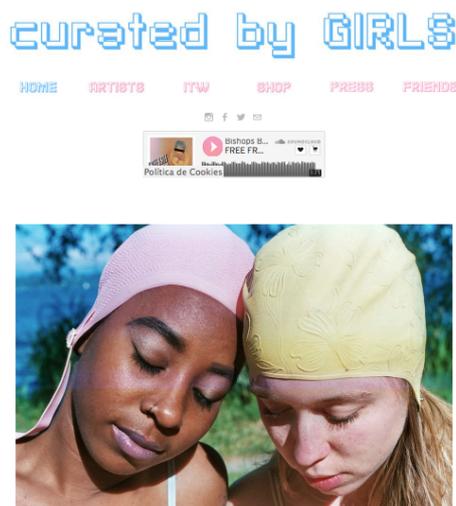
Ao clicar no nome da ilustradora escolhida, o usuário é redirecionado ao site/portfólio informado na inscrição pela própria artista. O site também traz links para dois outros projetos semelhantes, o *Cartoonists of Color Database* e *Queer Cartoonists Database*, diretórios criados para divulgar o trabalho de cartunistas. O *Women Who Draw* tornou-se uma importante ferramenta para o encontro de criações de ilustradoras e incentivo para que as mulheres sejam reconhecidas como profissionais capazes de desenhar tão bem quanto um homem (ou até mesmo melhor).

Por último, inspirado no *The Ardorous, Curated By GIRLS* (figura 23) é um projeto também online, iniciado por uma artista alemã chamada Laetitia Duveau. Da mesma maneira que o de Petra Collins, promove novas artistas de todas as partes do mundo cujos trabalhos estão reunidos em exposições com os nomes de suas criadoras, situadas no site do projeto. Cada artista possui um perfil, com uma pequena biografia, trajetória artística e texto explicativo da obra exposta. Em 2018 mais de 70 mulheres apareciam na lista de artistas selecionadas.

Os trabalhos expostos vão além daqueles do *The Ardorous*, recebendo colaborações de diretoras de filmes e vídeos artísticos. Desde 2016, *Curated By GIRLS* está aberto para submissões de trabalhos que devem ser enviados por e-mail. No site também é possível visualizar entrevistas e acessar uma loja online que contém algumas das artes expostas, e reportagens a respeito da curadoria. O projeto também foi responsável por criar uma mostra

física em 2016 com algumas das artistas participantes, na cidade de Berlim, Alemanha. Outras exposições também ocorreram em 2016 e 2017, com a curadoria das organizadoras do site.

Figura 23: Página inicial do site *Curated By GIRLS*, em 08/10/2017



Fonte: *Curated By GIRLS*. Disponível em: <http://www.curatedbygirls.com>

Na sua página inicial são mostradas imagens de algumas das obras das artistas escolhidas pelo projeto e links para uma música e as redes sociais em que o *Curated By GIRLS* pode ser encontrado. Ao contrário do *The Ardorous*, ele continua na ativa e renovando sua curadoria, embora ambos tenham o mesmo público de artistas interessadas a encontrar um espaço para sua voz.

Efetivamente, iniciativas como estas me fazem sentir como uma *cyberflâneuse* que adentra por territórios desconhecidos podendo passar horas desbravando galerias de imagens ou vídeos. Aos poucos vou conhecendo olhares diferentes do meu, e me reconheço em outros que me instigam: como é preciso que as vozes femininas nas artes sejam escutadas. Afinal, essa é a intenção de projetos como este, dar visibilidade a quem não é tão visível.

É interessante pensar de que maneira estas ações surgiram e tomaram forma na internet, e por que artistas ainda tão jovens escolhem este destino. Estas garotas, assim como eu, pertencem a uma geração que cresceu conectada a um computador ou tiveram o privilégio de ter pelo menos alguma convivência com o mundo cibernético. Também são meninas que aprenderam muito cedo as diferenças que as mulheres artistas e as mulheres em geral encontram em vários aspectos quando comparadas aos homens.

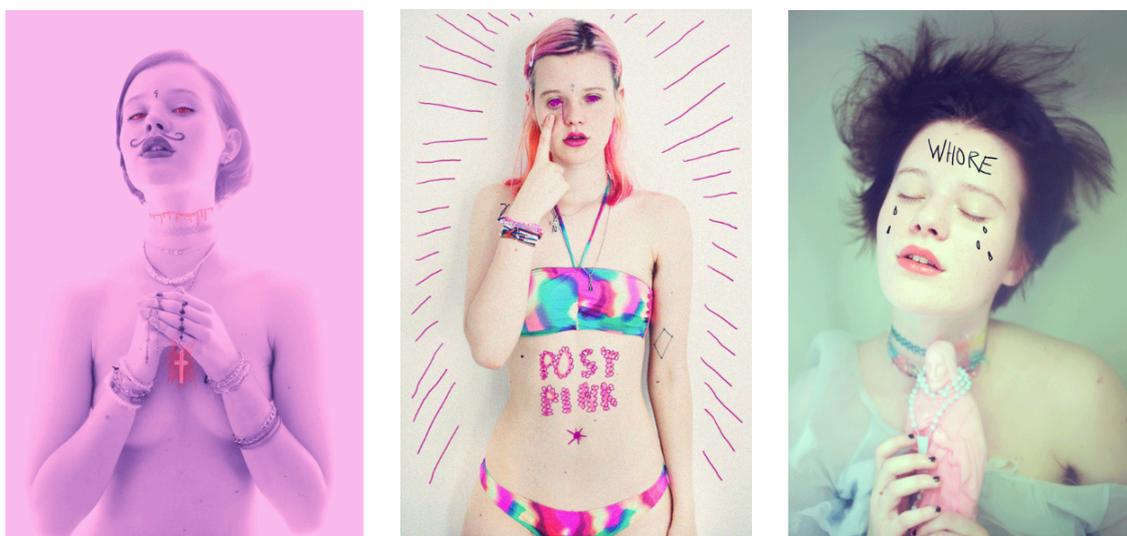
Algum rastro das *riot grrrls* pode ter sido deixado pelo caminho e colidido com estas garotas. Talvez tenha sido algum site, *zine*, música, reportagem ou algum livro capaz de provocar um instinto artístico feminista, um atormentamento nas estruturas, ou até mesmo um

afeto. Olhando para o *The Ardorous*, *Muslima*, *Women Who Draw* e *Curated By GIRLS*, sou transportada de volta ao que Kathleen Hanna e suas amigas pensaram ao criarem a Reko Muse e às palavras das *Guerrilla Girls*, Griselda Pollock, Linda Nochlin dentre tantas outras.

Embora *The Ardorous* e *Curated By GIRLS* sejam os que mais tenham absorvido e acolhido referências feministas, capazes de projetarem sua arte para um novo jeito de olhar o mundo que explicarei posteriormente. Por enquanto, tendo como exemplo uma das séries do *The Ardorous*, gostaria de chamar a atenção para um caminho pelo qual a fotografia jovem e feminista tem percorrido.

Gif My Soul Away (Holy Whore), de Arvida Bystrom merece meu destaque justamente pela proposta que apresenta (figura 24). Composta por 4 *gifs* animados, imagens de garotas se misturam com desenhos sobrepondo seus corpos, interferindo nas fotografias originais. O *gif*, abreviatura do inglês para *Graphics Interchange Format*, é um formato de arquivo criado em 1987 por Steve Wilhite⁴⁹ que permite que sejam feitas animações sobre imagens fixas. É um formato que só é suportado online, caso contrário para que as animações funcionem o arquivo deve ser convertido em vídeo. Os *gifs* atuam como pequenos vídeos, mas se comportam como imagens: não há um começo nem muito menos um fim, e as animações vão se repetindo em sequência. É um tipo de arquivo que suporta menos cores em seus canais, ficando com a qualidade limitada; uma configuração que a internet suporta muito bem.

Figura 24: Série de *gifs* *Gif My Soul Away (Holy Whore)*. Arvida Bystrom, 2012.



Fonte: The Ardorous. Disponível em: <http://www.theardorous.com/portfolio/holy-whore/>

⁴⁹ FONTE: Jornal de Notícias, 24/05/2013. *Criador do formato GIF diz que se pronuncia "JIFF"*. Disponível em: <https://www.jn.pt/inovacao/interior/criador-do-formato-gif-diz-que-se-pronuncia-jif-3236242.html?id=3236242>. Acesso em 09/10/2017.

As quatro fotografias (escolhi colocar neste trabalho apenas três) possuem como tema central o corpo feminino, que recebe intervenções feitas digitalmente. Estas intervenções são animações feitas para agirem por cima da foto em questão de segundos, sendo assim *gifs* animados. Temos a impressão de que existe uma foto original, mas que ela é perturbada por alguns segundos e transformada em outra coisa, abalando seu sentido.

Pequenos rabiscos cobrem os olhos das meninas retratadas, criam cortes em seus corpos, adicionam lágrimas e a palavra *whore* e uma cruz aparecem em destaque nas testas delas. Tons pastéis se misturam com cores saturadas, tão vibrantes como os rabiscos animados.

Em duas das fotografias há referências cristãs com a presença de rosários, cruzes e imagens católicas seguradas pelas garotas, contrastadas com as animações que roubam a pureza que é sugerida. A estética das fotos e das intervenções me fizeram recordar dos *zines riot grrrl* e também do filme *As Virgens Suicidas* (Sofia Coppola, 1999).

O filme de Coppola tem como narrativa a história de cinco adolescentes filhas de um casal extremamente católico, que decidem se suicidar por não concordarem com o estilo de vida que levavam, como um ato de rebeldia. Ambientada nos anos de 1970, a paleta de cores do filme, os cenários e os figurinos têm em comum uma delicadeza e uma forte associação ao que é visto como feminino, apesar das personagens tentarem se desviar da ideia de garotas perfeitas. Elas tentam reivindicar o controle de seus corpos e conseqüentemente suas vidas, mesmo que isto implique no suicídio.

Há alguma conexão estética entre os *gifs* de Arvida Bystrom, o filme de Coppola, e os *zines riot grrrl*, (principalmente *I (heart) Amy Carter*): meninas mergulhadas na água, tons de rosa, escritos com fontes manuais, um ar de nostalgia e sobreposição de elementos (figura 25). Todas envolvem imagens que exaltam um universo feminino jovem, de descobertas, transições, paixões e dúvidas sobre si. São também perspectivas, personagens e disfarces, que a adolescência enfrenta tanto quanto a idade adulta.

As colagens que aparecem no *zine I (heart) Amy Carter* parecem pertencer ao mesmo universo que *As Virgens Suicidas*, ao mesmo tempo que as garotas dos *gifs* de Bystrom poderiam ser *riot grrrls*. Mesmo sendo de épocas distintas, o diálogo poético destas imagens é composto por narrativas de garotas que têm consciência do lugar que ocupam na sociedade, questionando-a através da reivindicação do que é imposto a elas como um feminino desagradável, imaturo.

Um dos exemplos utilizados pelas *riot grrrls* para conectar o feminino e o feminismo era a adoção de vestuário e acessórios aparentemente infantis ou em sua maioria vistos como

algo pertencente ao universo das mulheres, como vestidos, saias e sutiãs à mostra. Cabelos com cortes, penteados e cores fantasia contrastavam com *piercings*, coturnos, tatuagens e escritos em seus corpos nos shows como fazia Kathleen Hanna.

O estilo das *riot grrrls* e de garotas grunges na década de 1990 foi chamado de *kinderwhore* justamente pela união do infantil às reivindicações feministas tidas como “típicas de uma vadia” (figura 26). A subversão de sua aparência acontecia porque elas sugeriam o arquétipo de garota inocente através de suas roupas, mas suas atitudes refletiam o contrário. Para as *riot grrrls*, se afirmarem como “garotas” não era um problema, pois a partir disso desenvolveram o seu discurso feminista. Elas propunham enxergar as meninas jovens como uma potência capaz de abalar os machismos do dia-a-dia, e não como garotas frágeis, dóceis e indefesas.

A mensagem por trás de *Gif My Soul Away (Holy Whore)* e a maneira como a série de fotografias se instala independentemente em um site com curadoria feminina, insinua inspirações em décadas anteriores, principalmente em escutar o que estas jovens têm a dizer. Não é preciso esperar se tornar adulta para ter uma opinião feminista, as garotas também têm esse poder.

Figura 25: Frames do filme *Virgens Suicidas*, de Sofia Coppola, 1999



Fonte: *As Virgens Suicidas*. Reprodução.

Figura 26: Kat Bjelland (*Babes in Toyland*) Courtney Love (*Hole*), Kathi Wilcox e Kathleen Hanna (*Bikini Kill*)



Fonte: *Rebel Circus*, disponível em: <https://www.rebelcircus.com/blog/kat-bjelland/>;
Blogspot, disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-eGkmDVpJSoU/TzsrY6jgnsI/AAAAAAAAEww/F5kgxwg5QMo/s1600/1143920061_neyLovegrr.jpg e *WFDD*, disponível em: <https://www.wfdd.org/story/bikini-kill-rises-again-no-less-relevant>

O estilo de fotografia de *Gif My Soul Away (Holy Whore)* aparece de certa maneira em trabalhos de outras artistas contemporâneas a Arvida Bystrom, também expoentes no *The Ardorous* e *Curated By GIRLS*. Eles evocam rebeldia e inocência, através de uma temática feminina centrada na ideia de garota, alguém que está em fase de transição entre a infância e a idade adulta. Tal como as *riot grrrls*, elas utilizam da palavra *girl* ao invés de *woman* porque estão interessadas em afirmar todos os tipos de olhares, e que a juventude tem muito a dizer tão quanto uma mulher adulta.

Agger (2004) afirma que nos anos de 1980, a palavra *girl* que era utilizada para referir-se às crianças, passou a englobar também as mulheres adultas como consequência dos movimentos e teorias feministas. Estas mesmas teorias teriam incentivado as mulheres a frequentarem as universidades, iniciarem uma carreira no mercado de trabalho e a se autoproclamarem como “garotas” como forma de controlar não só os seus corpos, mas as políticas de discurso de identidade, família e cultura. Sendo assim, *girl* teria a mesma força que *woman* em um discurso cujas vozes – adolescente, jovem ou adulta – deveriam andar juntas.

O interesse por explorar o mundo das garotas tem sido revisitado por jovens artistas da mesma maneira que as *riot grrrls* faziam nos anos de 1990, mas aproveitando das novas tecnologias disponíveis para construir um discurso feminista se estendendo às reivindicações que perduram até a maturidade. Assim, os olhares femininos na arte ampliam-se e tomam rumos

em que mulheres mais jovens ou mais velhas podem produzir uma arte feminista diversificada, habitando suportes mais acessíveis como a internet.

3.3 As redes sociais

Volto a afirmar a necessidade da presença de uma visão feminista dentro dos museus, assim como na crítica e bibliografia da arte. São essas artistas e pesquisadoras feministas responsáveis por evidenciar a necessidade do olhar feminino para quem aprecia e escreve sobre arte, sendo um incentivo a enxergar esse espaço como receptor de minorias. Contudo, as mulheres não precisam esperar os museus legitimarem a arte feminista para promover o *female gaze*, como já foi visto.

Podemos perceber desde a década de 1970 a exigência da participação das mulheres na arte e quão significativo é seu olhar. Este, que incorpora outros olhares femininos, se transforma de acordo com a época, lugar e estilo, revelando as multiplicidades do que é ser mulher. De Gertrude Arndt, Hanna Hoch, Cindy Sherman às *riot grrrls*, estas mulheres influenciaram umas às outras e encontraram modos de se fazerem visíveis.

Os *zines*, por exemplo, migraram para a internet. Projetos como os aqui citados anteriormente estimulam a participação de artistas mulheres, que podem expor seu trabalho online antes mesmo que este seja destinado a um museu. No entanto, muitas não têm se limitado a terem apenas suas obras em um site de curadoria ou seu portfólio. Artistas cada vez mais jovens dispõem das ferramentas oferecidas pelos sites de redes sociais, grande protagonista da internet nos dias de hoje, apoiadas pela cultura participativa da Web 2.0.

A quantidade de sites e suas variações são incontáveis, redes sociais que se conectam umas às outras, da pessoa mais jovem à mais velha. São encontrados na internet ambientes de convívio para todas as idades e tipos de pensamento: trocamos mensagens, fotos e vídeos; adicionamos e removemos pessoas às nossas redes de amizade; procuramos informações que vão desde notícias a como fazer uma nova receita de bolo; visitamos lugares por todo mundo; descobrimos coisas novas.

Eu poderia criar uma lista de tudo o que a internet e as redes sociais nos permitem fazer, mas são muitas as oportunidades. Quase todo mundo tem ou teve alguma conta em uma rede social ou pelo menos conhece alguém que utilize com frequência. Incorporada ao nosso dia-a-dia, a internet é essencial para várias pessoas e não causa estranheza como antes.

Ampliando este pensamento, é possível dizer que a tecnologia dos computadores e sua presença na nossa rotina, nos tornam hoje dependentes de uma velocidade e um processamento

de informações cada vez mais rápido e resumido. Nossos hábitos também estão estreitamente ligados ao que as novas tecnologias permitem. “Obturar, superexpor, aplicar filtros, *photoshopar*, nos últimos anos tornaram-se operações mentais das mais habituais, acompanhando a sua popularização na dinâmica que une o disparador de selfies do telefone celular com as telas das redes sociais na internet” (SIBILIA, 2016, p. 160).

As redes sociais estimulam comportamentos e tendências a vivermos uma vida de compartilhamento e descoberta de dados. Hoje, “fazer-se visível para desconhecidos” é o lema seguido pelos usuários das redes sociais. Somos incentivados a reagir neste meio deixando nosso comentário, nosso *like* ou *reaction*, e tudo parece exigir nossa opinião a respeito de alguma coisa.

Não se limitando ao acesso pelo computador, cada vez mais pessoas utilizam os serviços de internet móvel nos seus aparelhos celulares, e no final de 2015, a expectativa era a de que 69% da população tivesse planos de cobertura 3G⁵⁰. No Brasil, por exemplo, o principal acesso à internet acontece via móvel segundo o Suplemento de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2014⁵¹.

A internet móvel possibilita que os aparelhos celulares mais novos, os chamados *smartphones*, tenham acesso a diferentes tipos de aplicativos principalmente os de redes sociais. Uma rede social é entendida “como um conjunto de dois elementos: atores (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas conexões (interações ou laços sociais)” (WASSERMAN & FAUST, 1994; DEGENNE & FORSE, 1999 apud RECUERO, 2009, p. 24).

Atualmente existem inúmeras redes sociais que investem no formato de aplicativos, para que seu usuário não tenha que se conectar ao site da rede social toda vez que quiser acessá-la. Recuero (2009) diz que

Sites de redes sociais são os espaços utilizados para a expressão das redes sociais na Internet. Sites de redes sociais foram definidos por Boyd & Ellison (2007) como aqueles sistemas que permitem I) a construção de uma persona através de um perfil ou página pessoal; II) a interação através de comentários; e III) a exposição pública da rede social de cada ator. Os sites de redes sociais seriam uma categoria do grupo de *softwares sociais*, que seriam *softwares* com aplicação direta para a comunicação mediada por computador. (RECUERO, 2009, p. 102)

⁵⁰ A tecnologia 3G é a terceira geração de padrões da telefonia móvel, baseada nas normas da UIT. Pesquisa realizada pela UIT (União Internacional das Telecomunicações). FONTE: G1. *Mundo tem 3,2 bilhões de pessoas conectadas à internet, diz UIT*. G1, 26/05/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/mundo-tem-32-bilhoes-de-pessoas-conectadas-internet-diz-uit.html>. Acesso em 20/08/2016

⁵¹ FONTE: VILELLA, Flávia. *Celular é o principal meio de acesso à internet no Brasil, mostra IBGE*. Agência Brasil, 06/04/2016. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2016-04/celular-e-principal-meio-de-acesso-internet-na-maioria-dos-lares>. Acesso em 20/08/2016

Para ter um perfil em uma rede social, basta ter um e-mail; se esta rede social estiver disponível no formato de aplicativo, basta ter um *smartphone*. Os aplicativos só precisam de um único clique para redirecionar os usuários às mesmas funcionalidades que o site proporciona, e muitas vezes até mais opções são apresentadas. A praticidade dos *smartphones* fez com que estes se tornassem um meio de acesso às redes sociais muito mais intuitivo, não sendo necessário ter um computador à parte.

Sites que não aqueles de redes sociais também têm investido na criação de aplicativos para celulares, tornando o seu acesso muito mais rápido. Essa rapidez implica questões muito mais complexas como a utilização posterior dos dados dos usuários, porém não é algo que cabe ser discutido aqui. De toda forma, precisamos enxergar a internet, as redes sociais, os aplicativos como um conjunto de ferramentas que possui seus prós e contras.

Nesse jogo de acesso, velocidade e finalidade, os usuários – divididos em sua grande maioria apenas por homens e mulheres – têm por preferência frequentar redes sociais que mais se adequem ao seu desejo. Enquanto os homens preferem coletar informações nas redes sociais, as mulheres criam seus perfis para se conectarem a familiares e amigos. Não é à toa que as pesquisas que coletam estes dados, como a apresentada pelo site *Information is Beautiful*⁵², dividem redes sociais por gênero a partir de seus usuários. Curiosamente, as mulheres acessam com mais frequência redes sociais ligadas ao compartilhamento de imagens, como o *Instagram* e o *Pinterest*, e são a maioria a utilizarem os serviços de dados móveis de internet⁵³.

Uma das redes sociais que aparece nas pesquisas, o *DeviantART*, consta entre as que possuem maior número de visitantes masculinos, cerca de 59% dos acessos. O *DeviantART*, fundado nos anos 2000, ficou famoso por ser uma rede social especializada em abrigar perfis de artistas marginais, os *deviants* (como o próprio site sugere que seus membros sejam chamados).

Sobre o site, é dito que “O DeviantArt é a maior rede social online para artistas e entusiastas da arte, e uma plataforma para artistas emergentes e estabelecidos exporem, promoverem e compartilharem seus trabalhos com uma comunidade entusiasta e centrada na

⁵² Dados apresentados com base nos usuários de internet dos Estados Unidos. FONTE: Information is Beautiful. *Chicks Rule? Gender balance on social networking sites*. Maio de 2012. Disponível em: <https://informationisbeautiful.net/visualizations/chicks-rule/>. Acesso em 20/08/2016

⁵³ Pesquisas realizadas no Brasil também apontam maioria feminina nas redes sociais e a importância destas nas vidas de cada um, uma vez que o brasileiro é o terceiro do ranking mundial em tempo de uso de internet. FONTE: COELHO, Taysa. *10 fatos sobre o uso de redes sociais no Brasil que você precisa saber*. TechTudo, 09/02/2018. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/02/10-fatos-sobre-o-uso-de-redes-sociais-no-brasil-que-voce-precisa-saber.ghtml>. Acesso em 15/07/2018

arte”⁵⁴. Infelizmente, na plataforma não encontrei nenhum incentivo às mulheres artistas no período que tive um perfil (entre 2007 e 2015 acredito) muito menos nos dias de hoje.

Se a maioria dos acessos ao *DeviantART* é masculina, será que realmente seus usuários são tão marginais assim? Creio que inicialmente a proposta seria a de um espaço para artistas iniciantes, marginalizados por não possuírem uma visibilidade tão ampla, por fugirem do comum. Mas será que seu criador levou em conta o quão abrangente pode ser a palavra *deviant*? Se considerarmos “margem” como um termo que se aproxima de “minorias” todo o sentido da plataforma torna-se contraditório.

Existem diferenças entre os significados de marginalização e minorias, embora possamos ter um conjunto dialético entre seus entendimentos. Guattari e Rolnik (1996) nos mostram as marginalidades como o que não se encaixa nas normas predominantes, que pode ser “enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares” e as minorias “são outra coisa, no sentido de que você pode estar numa minoria querendo estar nessa minoria” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.122).

É possível, porém ter um conjunto dialético entre os dois significados: “podemos imaginar uma minoria que seja tratada como marginal ou um grupo marginal que queira ter a consistência subjetiva e o reconhecimento de uma minoria”(GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.122). As marginalidades e minorias são conceitos que se esbarram, que compõem juntos, e que me deixam intrigada em perceber que uma arte desviante – como é chamada pela rede social – não desvia tanto assim.

Talvez esse entendimento errôneo de uma arte destoante do padrão seja um dos muitos outros motivos que artistas feministas procuram outros meios online e, neste caso, redes sociais para exibirem suas criações. Dentre as preferidas, o *Instagram* tem sido o mais escolhido por estas jovens artistas. Antes de abordar o uso deste espaço pelas artistas, pensemos nas circunstâncias de criação do aplicativo e a forma que encaramos a fotografia na contemporaneidade.

Criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, o *Instagram* conta com mais de 500 milhões de usuários, sendo que mais de 300 milhões o utilizam diariamente. O objetivo inicial era o de poder tirar fotos com a câmera do celular e aplicar filtros que simulavam àqueles obtidos através de uma técnica de fotografia conhecida como lomografia.

Em 2010, a técnica que havia surgido durante a década de 1980 voltou ao mercado com a comercialização de câmeras semelhantes às originais. Sua característica principal era a lente

⁵⁴ FONTE: DeviantART, 2018. *About DeviantART*. Disponível em: <https://about.deviantart.com>

de plástico capaz de captar, por exemplo, cores bastante saturadas; e muitas pessoas se encantaram com o processo analógico de revelação em plena ascensão da fotografia digital.

O *Instagram* proporcionou ao seu usuário ferramentas que iam além da lomografia, uma vez que era possível visualizar a foto logo depois de ter sido tirada (ou escolher uma foto já feita), selecionar um filtro e aplicá-lo e depois compartilhar o resultado online, em outras redes sociais. O aplicativo foi muito bem recebido e se transformou em um desejo para aqueles que não possuíam um smartphone com o sistema operacional *iOS*⁵⁵ (já que inicialmente ele não rodava em aparelhos com o sistema *Android*). Com sua popularização, foram desenvolvidas versões para outros sistemas, e o número de perfis registrados aumentaram significativamente.

Os amantes da lomografia acabaram deixando suas câmeras de lado e aderindo ao *Instagram* justamente por suas funcionalidades. O crescimento do aplicativo atraiu também aqueles que não se interessavam por lomografia, entretanto achavam interessante poder aplicar filtros e alterar detalhes nas fotos diretamente no celular. As ferramentas e a finalidade do *Instagram* foram sendo alteradas com o tempo, e ele deixou de ser uma rede social apenas para a postagem de fotos esteticamente *retrôs*. Hoje em dia incorpora vídeos, *gifs* e as chamadas *stories*⁵⁶.

Uma nota publicada pela empresa em 21 de junho de 2016⁵⁷, resume bem no que o *Instagram* se transformou nos últimos tempos. Ela trazia os seguintes dizeres: “Se você é um ilustrador, um colecionador de tênis ou um astronauta na Estação Espacial Internacional, cada foto e vídeo que você compartilha ajuda a aproximar as pessoas de amigos e interesses, amplia perspectivas e inspira um sentimento de admiração”.

Isso indica que ter um perfil no *Instagram* vai além de postar uma simples foto, seus usuários podem variar entre si, artistas, marcas, figuras públicas, atletas, músicos e outros utilizam do serviço como forma de estabelecer uma conexão online.

A popularidade do *Instagram* possivelmente ocorreu a partir da constatação de que não é necessário ser um artista para tirar uma boa foto. Temos ferramentas de correção de luz, cor, tamanho, inclusão de textos, figuras, dentre muitas outras opções de filtros que antes só eram possíveis com o uso de técnicas de edição ou softwares de imagens. Manipular uma foto nunca foi tão fácil, assim como sua exposição.

⁵⁵ Sistema operacional dos *smartphones* da *Apple*, o *iPhone*.

⁵⁶ As *stories* consistem em fotos e vídeos de até 10 segundos que desaparecem após um tempo de publicação (normalmente 24 horas). A funcionalidade surgiu em 2016 como concorrente ao que outro aplicativo, *Snapchat*, oferecia.

⁵⁷ FONTE: *Instagram News*. Instagram, 21/06/2016. Disponível em <http://blog.instagram.com/post/146255204757/160621-news>. Acesso em 27/06/2016.

O entendimento que hoje temos sobre a fotografia é outro. Segundo Sontag (2004) “fotos fornecem um testemunho (...) a fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação” (SONTAG, 2004, p. 16 e 21). Partindo da premissa do testemunho e participação, tirar fotos com o celular e compartilhá-las, nada mais seria do que uma nova forma de dividir as experiências vividas com outras pessoas.

A fotografia vai além disso, ela é de certa forma um passatempo que não é praticada necessariamente como arte (SONTAG, 2004). Diogo e Sibilia (2011) afirmam que

As câmeras digitais hoje se acoplam aos telefones celulares e outros dispositivos desse tipo para monopolizar, a toda velocidade, a produção de imagens caseiras, tanto estáticas como em movimento. Deslocando os já antiquados artefatos analógicos, essa tecnologia reina quase absolutamente nesses territórios; e, com ela, vão se tornando habituais novas formas de captar, armazenar e exibir fotografias íntimas, enquanto costumes mais velhos vão sendo deixados para trás. (DIOGO; SIBILIA, 2011, p. 133)

Se antes uma fotografia era tirada para eternizar um momento, um *memento mori* (SONTAG, 2004), agora ela é instantânea e tem tempo de existência. Talvez isso possa ser explicado pelo fato de que, assim como mudaram as tecnologias de capturar, exibir e armazenar fotos; os relacionamentos entre pessoa e imagem também podem ter se adaptado e se transformado (DIOGO; SIBILIA, 2011).

As imagens travam uma batalha entre si, disputando curtidas, comentários, interações. Elas têm uma duração online, os *feeds* dos usuários são atualizados todos os dias, fazendo com que sejam bombardeados com as postagens dos perfis que seguem. E as contas vão sendo preenchidas com fotos e vídeos, catalogando imagneticamente a vida de cada um. Estes registros se acumulam e de certa forma também contam histórias, cabendo a cada pessoa decidir qual será a sua narrativa.

Enquanto uns optam por fazerem do *Instagram* um álbum online de memórias, há quem prefira direcionar seu conteúdo para a arte, como se aquele espaço servisse de portfólio. Outras redes sociais como o *Twitter* e o *Tumblr* são utilizadas para o mesmo fim, mas seus layouts e finalidades não se popularizaram tanto. Os perfis do *Instagram* seguem o mesmo padrão para a web e *smartphones*.

Fundo branco, uma imagem do usuário para identificá-lo, seu nome, quantidade de seguidores publicações, pessoas seguidas e uma pequena biografia. As imagens são divididas em três colunas, mostradas no formato quadrado. Para ver mais detalhadamente alguma das postagens, basta clicar sobre ela: a data da postagem, a quantidade de *likes* e comentários logo

surtem. A aparência simples e funcional conquistou não só fotógrafos amadores como também profissionais.

Por ser um aplicativo gratuito, pessoas interessadas em divulgarem seu trabalho podem se inscrever. Empresas têm criado perfis para se aproximarem de seus clientes e conquistarem novos, uma vez que caso sejam patrocinados (e paguem por isso) eles aparecem obrigatoriamente na linha do tempo do usuário.

O *Instagram* conta com o trabalho de artistas que não são necessariamente fotógrafos, como ilustradores, pintores, *performers*. Como permite que seus usuários sigam outros perfis, ele pode acompanhar o que estes artistas postam, que variam desde seu trabalho ao registro do processo criativo. Dessa forma cria-se uma proximidade e até uma sensação de intimidade entre usuários que utilizam o *Instagram* como um passatempo, e aqueles que o transformam em um diário imagético.

Seu aplicativo aparece em segundo lugar na loja de aplicativos *App Store*⁵⁸ dentre aqueles gratuitos, sendo colocado inclusive na categoria de “aplicativos essenciais” em 2016. Como seu público-alvo possui uma variedade ampla, utilizá-lo como um portfólio artístico tem sido a saída encontrada por muitas jovens artistas para que novas pessoas conheçam seu trabalho. Mesmo com as recentes mudanças nos algoritmos de visualização de *posts* – código responsável por exibir o conteúdo nas *timelines* dos usuários – ele ainda continua como uma ferramenta importante.

Depois da popularização do *Instagram* como uma plataforma para divulgação de trabalhos artísticos, muitas jovens artistas e até mesmo nomes já consagrados como Cindy Sherman têm feito de seus perfis espaços propícios para a experimentação e exibição de conteúdo. Cindy Sherman, cujo perfil permanecia como privado (o que significava que só quem fosse aceito por ela poderia ver suas postagens) foi colocado em modo público em agosto de 2017.

O perfil de Cindy Sherman no *Instagram* desde então causou grande repercussão⁵⁹ na mídia em textos que abordavam os motivos que a artista teria para ter tornado seu perfil público assim como o questionamento das imagens postadas por ela. Seus autorretratos, agora *selfies*, são carregados de interferências feitas por aplicativos e filtros que deixam suas fotografias distorcidas, inquietantes (figura 27).

⁵⁸ *App Store* é a loja online de aplicativos voltados para *smartphones* da *Apple*, que utilizam o sistema operacional iOS. Consulta realizada em 2018.

⁵⁹ Reportagens foram feitas por veículos midiáticos a respeito, como o *The Guardian*, *Dazed & Confused*, *New York Times*, dentre outros.

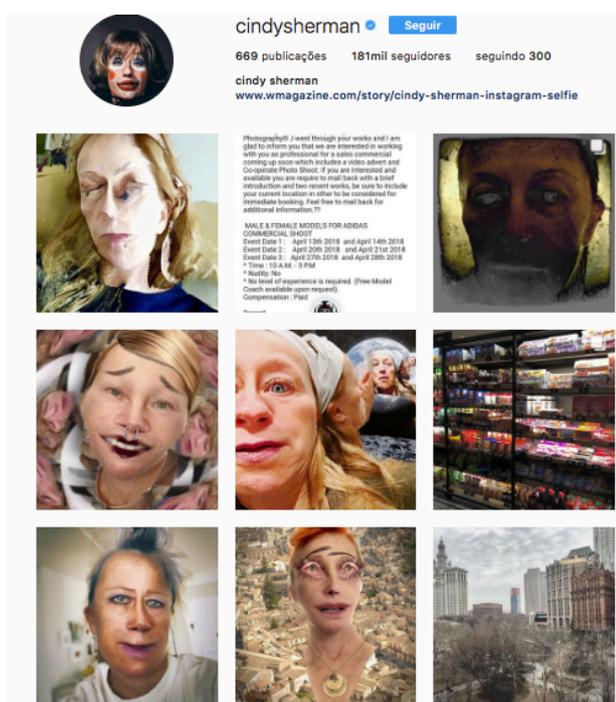
A artista em entrevista⁶⁰ revelou utilizar aplicativos criados para aperfeiçoar as *selfies* antes de serem postadas, entretanto, ela cria resultados exageradamente manipulados. Mesmo afirmando que tudo não passa de uma “distração” e o que posta “não compete com seu trabalho” Sherman acaba criando uma exibição online que chama a atenção de mais de 180.000⁶¹ pessoas.

As *selfies* de Cindy Sherman levantaram discussões pertinentes: a cultura das *selfies* e imagens perfeitas que vemos na internet, e *como* a arte se utiliza das redes sociais para se fazer presente. Quando Sherman diz que os aplicativos usados para manipular suas fotografias têm o propósito de corrigir imperfeições, de certa maneira a artista tece comentários a respeito da desconfiança de que nem tudo o que vemos na internet, nem mesmo as *selfies*, estão livres de modificações.

Este assunto aliás, é algo que não se esgota, uma vez que o culto a uma beleza sem imperfeições não é nenhuma novidade para as mulheres, muito menos para as artistas feministas. Aplicativos que disfarçam o que é entendido como feio são uma pequena parte do arsenal de soluções existentes para corrigir um visual.

Fonte:

Figura 27: Perfil de Cindy Sherman no *Instagram*, em 04/04/2018



Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/>

⁶⁰ FONTE: RUSSETH, Andrew. *Facetime with Cindy Sherman: The Artist on Her "Selfie" Project for W, and What's Behind Her Celebrated Instagram*. W Magazine, 06/11/17. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>. Acesso em 05/04/2017.

⁶¹ O número de seguidores de Cindy Sherman era de 181.000 pessoas em abril de 2018. Outras pessoas que não a seguem também podem ver suas postagens, o que faz com que a sua visualização aumente ainda mais.

Sem me prender muito a este tópico, prefiro discorrer sobre um segundo assunto. O debate acerca do papel das redes sociais na arte começou a ser traçado há pouco tempo, o que significa que é um assunto cuja bibliografia é escassa. Podemos notar que redes sociais como o *Instagram* proporcionam aos artistas métodos de compartilhamento e criação interessantes, deslocando a arte para outros suportes.

A circulação das imagens neste espaço ocorre de maneira distinta dos museus, sua interação pode de algum jeito sugerir que artista e espectador estão mais próximos. As reações e a receptividade são captadas através dos comentários e *likes*, porém não há uma certeza de que isso seja a verdadeira opinião do público – neste caso, seguidores cujas identidades virtuais constituem um amontoado de dados.

Não deixemos de lado também o fato de que redes sociais são no fundo empresas que objetivam o lucro. Por esse motivo, há casos de censura de imagens que violam as políticas estabelecidas, o que implica que nem tudo pode ser postado. A ideia de que este é um ambiente democrático, deve ser vista com desconfiança, é necessário ter receio dos fins operacionais destas empresas. Uma vez que a imagem é postada, a sua propriedade é deslocada.

Muitas pessoas ainda pensam que a internet é “uma terra sem lei”, e vários casos de cópia e utilização de imagens sem créditos acabam ocorrendo. Em 2015⁶², o fotógrafo Richard Prince foi alvo de críticas por expor em uma galeria imagens que consistiam em capturas de tela de *selfies* postadas no *Instagram*. A exposição *New Portraits* não tinha a permissão dos usuários cujas fotos foram pegadas, e algumas foram vendidas por até 90.000 dólares. Este caso levanta dúvidas não só sobre privacidade e direitos autorais, mas sobre o que de fato estas imagens podem ser: obras de arte, registros banais?

Não proponho me alongar na discussão do que é ou não é arte. Não se faz necessário um aprofundamento neste assunto uma vez que o propósito desta pesquisa não é tratar da obra de arte na contemporaneidade, e sim propor uma conversa com as possibilidades existentes na internet, e qual sua relação com as mulheres artistas.

O caso do *Instagram* (e também da internet em si) traz de volta perguntas relacionadas à posse do conteúdo retratado, principalmente se este for tirado do ar. A imagem ou o vídeo quando apagado, cai na propriedade do não pertencimento, afinal, aonde ela vai parar? Barthes

⁶² FONTE: PARKINSON, Hannah Jane. *Instagram, an artist and the \$100,000 selfies – appropriation in the digital age*. The Guardian, 18/07/2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>. Acesso em 05/04/2018

(1980) já questionava sobre a quem pertencia uma fotografia, se ao objeto a ser fotografado ou ao fotógrafo. Nesse momento, então, é possível argumentar também se imagem pertence ao fotografado, ao fotógrafo ou ao aplicativo que possibilitou sua criação e/ou o desaparecimento.

Apesar de tantas controvérsias, minha intenção não é chegar a uma conclusão definitiva a respeito destes aplicativos de redes sociais. Tentemos, contudo, atentarmos às oportunidades de criação a partir da junção de artistas feministas e redes sociais, assim como as interrogações vindas da presença de Cindy Sherman no *Instagram*. Com isso, volto a articular acerca do olhar feminino, que passou a ter uma subcategoria com vínculo estreito às redes sociais e internet: o *girl gaze*.

3.4 *Girl Gaze*: surgimos na internet e fomos além

Retornemos um pouco aos projetos de jovens artistas como *The Ardorous* e *Curated by GIRLS*. Ambos possuem um site próprio e contas em redes sociais (*Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, por exemplo) que funcionam como extensões para aumentar a visibilidade das plataformas. Isso permite ao usuário que receba, em sua linha do tempo dentro do aplicativo, atualizações das postagens destes projetos ao segui-los, além de poder interagir com comentários, *likes*, compartilhamentos.

As artistas participantes destas plataformas coletivas de exibição, não deixam de ter perfis particulares no *Instagram*, a propósito. É interessante notar que muitas pessoas começam a seguir as contas destas artistas quando as conhecem no *The Ardorous*, um dos exemplos, ou simplesmente passam a conhecer o projeto depois que já estão famosas por outros trabalhos. Isso aconteceu com o trabalho de Petra Collins, que já não é mais conhecido apenas por pertencer ao *The Ardorous* e outras fotógrafas que como ela escolheram o *Instagram* para postarem suas fotos pessoais e profissionais.

O primeiro passo hoje que uma jovem artista toma talvez seja a criação de uma conta no *Instagram*. Sites pessoais no estilo portfólio ainda continuam existindo, como forma de demonstrar profissionalismo e também organizar seus trabalhos por nomes ou séries, adicionando mais dados a respeito. Porém, o que percebi com o tempo foi que algumas meninas se limitam a ter apenas uma conta no *Instagram* ou outra rede social gratuita que possa ser transformada em portfólio, como o *Tumblr*.

O momento em que vivemos praticamente nos exige participar das redes sociais, e o *Instagram* é uma das principais. Estas artistas podem não ter sites pessoais/portfólios em outras plataformas, mas raramente deixam de registrarem contas no *Instagram*, aliado fundamental

que, como disse anteriormente, transmite certa intimidade. É como se pudéssemos ver online comunidades de garotas mantendo contato via *Instagram*. O uso de *hashtags* e o incentivo para que estas artistas comentem umas nos perfis das outras são maneiras encontradas para driblar os algoritmos que diminuem a visibilidade de uma postagem caso esta não seja patrocinada.

Entretanto, ações como estas são apenas a ponta de algo muito maior. O sucesso do trabalho artístico destas meninas acontece não só pelo apoio mútuo entre elas. O que elas criam também estabelece uma relação estreita com o público que as seguem, pois está ligado a algo muito peculiar dessa geração, conhecido pelo nome de *girl gaze*.

O *girl gaze*, olhar de garota em português, pode ser considerada uma ramificação do *female gaze*, aquele olhar feminino reivindicado por artistas que vieram antes destas meninas, como algumas citadas aqui anteriormente (Cindy Sherman, Barbara Kruger e muitas outras). É como se este olhar feminino tivesse amadurecido e sido absorvido por uma nova geração de artistas, que se preocupam da mesma forma que suas precursoras em ocupar um espaço na arte e fazer com que suas vozes sejam ouvidas.

O despertar artístico destas garotas teria sido influenciado por discursos feministas anteriores a este momento, e são perceptíveis as influências de artistas e pesquisadoras. Estas tecem seu trabalho a partir da crítica da relevância do olhar feminino não só na arte, mas também na mídia.

O termo *girl gaze* apareceu na mídia por volta de 2016 e 2017 para classificar um estilo fotográfico feito por jovens artistas, cuja plataforma de exibição é a internet. Apostando em narrativas feministas, as obras têm protagonistas mulheres jovens e suas relações com o corpo, a nudez, a fragilidade e a força, dentre outros que compõem a adolescência e a juventude. Sua ascensão teria acontecido a partir de 2010, mesmo ano do aparecimento de projetos como o *The Ardorous*, cujo conteúdo pode ser entendido como um espaço dedicado a este olhar jovem e feminino, como disse antes.

Com o uso frequente das tecnologias de captura de imagem, cada vez mais cedo as pessoas iniciam sua aventura fotográfica. A fotografia é hoje um dos meios mais utilizados para se expressar, e uma tentativa de participar e compreender a maneira como vivemos hoje. Depois do lançamento das câmeras digitais, tirar uma fotografia ficou mais fácil, e isso fez com que muitas meninas jovens se arriscassem a fotografar e a aprenderem técnicas de reprodução de imagens cada vez mais cedo.

Armazenadas digitalmente, estas fotografias podem ser transferidas e compartilhadas, e expostas em redes sociais da internet, como é o caso do *Instagram*. Editar, utilizar efeitos, filtros

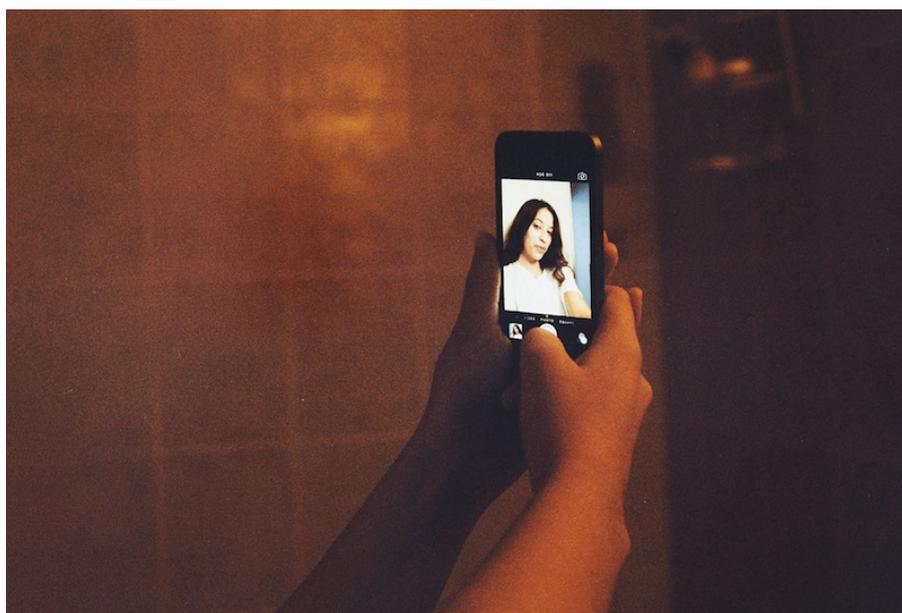
de cor e muito mais pode ser feito com o uso de aplicativos de *smartphones* e *softwares* de computador.

Esse olhar feminino jovem das obras é captado por artistas jovens de todo o mundo, *cyberflâneuses* que usufruem de novas tecnologias para comporem e exporem seus trabalhos, e terem contato com outras produções feministas. Algumas, inclusive, não usam apenas câmeras digitais para capturar suas imagens, e apostam em tecnologias analógicas para produzirem uma aparência semelhante àquela das câmeras de lomografia, com um ar antiquado. Entretanto, mesmo que analógicas, as fotografias têm como suporte principal para a exposição a internet.

A artista mais conhecida pelo estilo *girl gaze* de suas criações hoje talvez seja Petra Collins (figura 28). Pertencente a uma geração de garotas que presenciaram o *boom* da internet, dos *smartphones* e das redes sociais, ela nasceu em 1992, assim como eu. Justamente por isso somos consideradas “garotas da geração *Instagram*”, pois testemunhamos uma série de evoluções tecnológicas com as quais temos uma grande intimidade.

Apesar de não utilizar o *Instagram* com a mesma frequência que Petra, nós duas – e muitas outras garotas dessa mesma geração – possuímos um entendimento diferente sobre compartilhamento online do que pessoas nascidas há dez anos antes de 1992, por exemplo.

Figura 28: *Selfie*. Petra Collins, 2013



Fonte: *Petra Collins*. Disponível em: <http://www.petracollins.com/selfie/>

Vemos a internet como uma ferramenta muito mais transformadora do que o entendimento que se tinha no final da década de 1990 e começo dos anos 2000, quando as primeiras impressões sobre as *cyberflâneuses* foram escritas. Provavelmente por isso também

deixamos de lado algumas vezes as críticas que são feitas a respeito de questões de privacidade e coleta de dados na rede.

Mas isso não quer dizer que não possamos estabelecer conexões entre a arte e o que este nosso grupo de garotas vive online. Percebo que a maioria de nós, jovens feministas online têm apresentado variadas soluções, acadêmicas ou não, para impormos nossas opiniões. Enquanto escrevo esta dissertação, inumeráveis produções artísticas estão sendo produzidas e postadas online.

Figura 29: Foto publicada por Petra Collins em seu *Instagram* que acabou sendo banida após denúncias em 2013.



Fonte: *Vogue Magazine*. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/the-power-of-instagram-petra-collins-and-kim-kardashian-in-the-age-of-the-selfie>

Petra Collins, que começou sua carreira como fotógrafa e modelo, expandiu sua visão artística para outros campos como a direção de arte para videoclipes musicais, *fashion films* e muitas outras coisas mantidas em um portfólio *online* com seus trabalhos, que estão divididos entre os mais recentes aos antigos. Ela, que começou tirando fotografias de adolescentes e seus quartos, do corpo feminino e a interação das mulheres jovens com seus celulares (como se

estivessem realizando *selfies*) conseguiu ampliar seu olhar sem que suas principais características fossem perdidas, como o tom nostálgico das cores e brilhos saturados.

De certa forma, sua visão está voltada para garotas que assim como ela vivem em uma época em que o celular e a internet desempenham um papel importante no convívio social, e dessa forma aproveita para divulgar o que tem feito nas suas redes sociais com mais regularidade. Em uma entrevista, ela declarou que a “visibilidade é fundamental nesta era, pois vivemos em um mundo de imagens. Se você não se vê representado, você não se sente parte do cenário. É como se você nem existisse”⁶³.

É essa visualidade tão fundamental que as artistas feministas sempre procuraram ter em seus trabalhos. Petra por exemplo, conta com 737 mil seguidores e 1.743 publicações em sua conta do *Instagram*⁶⁴, e ela também mantém perfis em outras redes sociais como o *Twitter* e o *Tumblr*.

Estes espaços infelizmente, não estão totalmente livres de críticas e censuras como disse antes. No caso de Petra, ela em 2013 protagonizou uma polêmica com sua conta no *Instagram* após publicar uma foto em que apareciam pelos pubianos (figura 29). Seu perfil foi denunciado por usuários, sendo retirado do ar assim como a foto em questão. O *Instagram*⁶⁵ considerou que a foto violava os termos de uso do aplicativo, só que o ocorrido apenas fez com que Petra ganhasse ainda mais visibilidade na internet.

A fotógrafa criou uma nova conta e iniciou suas postagens novamente, tanto de seus trabalhos como de seu processo de criação e bastidores. Após o ocorrido, o seu número de seguidores ultrapassou os de antes e mais pessoas começaram a comentar sobre seu trabalho. Ressalto que por mais que a polêmica sobre suas fotos tenha causado a exclusão de sua antiga conta, a artista não foi boicotada ou caiu no esquecimento pelo acontecido.

Polêmicas a partir de suas obras fazem parte do que ela propõe como artista, questionando feminino e o olhar que se tem da mulher. E o reconhecimento que ela tem através de suas redes sociais é fundamental não só para ela como fotógrafa, mas como uma jovem feminista que produz uma arte militante.

⁶³ FONTE: MONTEIRO, Ariana. *Selfie e a politização do corpo feminino*. Revista Ponto Eletrônico, 25/082016. Disponível em: <http://pontoeletronico.me/2016/selfie-corpo/>. Acesso em: 26/08/2016

⁶⁴ Dados recolhidos no dia 06/04/2018, sujeitos a alterações com o tempo. Disponível em: <https://www.instagram.com/petrafcollins/>. Acesso em 06/04/2018

⁶⁵ FONTE: BERNARD, Katherine. *The Power of Instagram: Petra Collins and Kim Kardashian in the Age of the Selfie*. Vogue, 2013. Disponível em: <http://www.vogue.com/872835/the-power-of-instagram-petra-collins-and-kim-kardashian-in-the-age-of-the-selfie/>. Acesso em 26/08/2016

Outra fotógrafa cujo trabalho pode ser relacionado ao *girl gaze* é a norte-americana Olivia Bee. Desde muito nova começou a experimentar técnicas de fotografia analógica e digital, por volta dos 11 anos, e aos 14 já tinha seu trabalho sendo usado em campanhas publicitárias. Olivia Bee utilizava a rede social *Flickr*, site antecedente ao *Instagram*, para expor suas fotografias divididas em álbuns. Seu sucesso no *Flickr* a tornou conhecida e permitiu que ela se dedicasse a fotografia como uma profissão desde cedo.

Suas fotografias ficaram conhecidas por serem registros de amigos e conhecidos, o uso de cores saturadas, imagens sobrepostas e granuladas assim como Petra Collins (figura 30). Embora Olivia Bee faça registros de outros corpos e não somente mulheres, suas fotografias não deixam de serem imagens captadas por um olhar feminino discursando sobre o mundo que vive.

Olivia Bee possui um site pessoal profissional, com alguns de seus trabalhos que também estão presentes em sua conta no *Instagram*. É através de sua conta que podemos ver inclusive, alguns dos bastidores de seu trabalho. Mesmo que possua bem menos seguidores do que Petra, ela também sabe como utilizar a rede social a seu favor. Ambas colaboraram várias vezes para a *Rookie Mag*, realizaram exposições solo e em conjunto depois que seu trabalho já era conhecido na internet, e recentemente lançaram livros com suas fotografias.

Figura 30: *Purple Haze*. Olivia Bee, 2011



Fonte: *Olivia Bee*. Disponível em: <http://oliviabee.com/kids-in-love/enveloped-in-a-dream/>

Observando o trabalho das duas, vejo que a forma como elas obtêm suas fotos inspira-se no olhar de fotógrafas de gerações anteriores, como Anne Leibovitz, Nan Goldin e Corinne Day. Provavelmente se colocássemos suas fotografias juntas perceberíamos alguma conversa entre elas, mesmo que seja um sussurro breve. Como afirma Olivia Bee em seu site, acredito que todas elas também são intrigadas pela “beleza do dia-a-dia da vida e como a beleza das memórias (reais ou imaginadas) nos tocam”⁶⁶.

Essas belezas são necessárias para que possamos discutir muito além do que está na fotografia, refletir a partir do que não está implícito. Por isso, quando vemos garotas como Petra Collins e Olivia Bee usufruindo dos recursos de redes sociais como o *Instagram*, podemos assimilar que hoje essa exposição online faz parte do conjunto de sua obra. Não só elas mas muitas outras garotas dispõem-se a participarem desse debate.

Em 2017, descobri que foram lançados dois livros sobre essa nova leva de fotógrafas feministas, o que me impulsionou ainda mais a escrever sobre o assunto. Ambos catalogam as obras de artistas jovens, sendo que a maior parte foi publicada nas contas do *Instagram* destas meninas. *Girl on girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze*, de Charlotte Jansen foi o primeiro a ser lançado e reúne 40 artistas de 17 países. Em reportagem para a *CNN Style*⁶⁷, Jansen diz que:

As fotografias tiradas por mulheres não existem apenas como um contraponto a narrativa masculina. Uma fotografia é um impulso – e um desafio – para indagar, não é uma representação da verdade. (...) Elas podem ser uma maneira de entender a identidade, a feminilidade, a sexualidade, a beleza e os corpos. As fotografias que as mulheres tiram das outras podem ser uma ferramenta para desafiar as percepções na mídia, nos direitos humanos, na história, na política, na estética, na tecnologia, na economia e na ecologia; para obter as estruturas invisíveis em nosso mundo e contribuir para uma compreensão mais ampla da sociedade. O que você pode obter nem sempre é o que você pode ver (JANSEN, 2017. Tradução nossa).

Charlotte Jansen é uma jornalista *freelancer* e editora da *Elephant Magazine* e notou que havia semelhanças no que as novas fotógrafas produziam e na maneira como expunham suas obras. Me deparei com inúmeras reportagens a respeito de seu livro, e todas elas afirmavam a relevância da produção de garotas como Petra Collins, Olivia Bee e todas as outras que se encaixam na seleção feita pela jornalista. Como ela própria afirma, estas fotografias feitas por

⁶⁶FONTE: BEE, Olivia. *About/Contact*. Disponível em: <http://oliviabee.com/contact/>. Acesso em 06/04/2018. Tradução nossa.

⁶⁷FONTE: JANSEN, Charlotte. *Girl on girl: How female photographers are deflecting the male gaze*. *CNN Style*, 10/04/2017. Disponível em: <http://edition.cnn.com/style/article/girl-on-girl-female-gaze-photography/index.html>. Acesso em 06/04/2018

garotas tão jovens sobre si mesmas instigam questões condizentes há anos de militância feminista na arte.

Ao mesmo tempo em que Charlotte Jansen coloca no título de seu livro o termo *female gaze*, o projeto de Amanda de Cadenet utiliza outra palavra para afirmar novas significações. O *#Girlgaze*, de Cadenet, se denomina como “uma empresa de mídia digital, com sede em Los Angeles, que promove e destaca o trabalho de fotógrafos e diretores da Geração Z”. Com o objetivo de criar “visibilidade e empregos tangíveis para meninas atrás das lentes”⁶⁸, a empresa pede que a *hashtag* *#girlgaze* seja colocada ao final das postagens na rede social *Instagram*.

A empresa, segundo seu *website*, optou pelo uso de *girl* ao invés de *female* porque acredita que a força feminina inicia logo cedo, ainda quando as mulheres são apenas garotas. Ultrapassando os limites de raça, nação, etnia e religião, essas meninas fotógrafas contam histórias que expressam seus pontos de vista e interesses.

O termo *girl gaze*, que já aparecia na mídia, soa mais apropriado para nomear esse estilo de fotografia e também projeto. Depositando confiança no que essas garotas produzem, a *hashtag* *#girlgaze* encoraja jovens artistas a mostrarem ao mundo o que pensam.

O livro de 2017, *#girlgaze - How Girls See The World*, tem a mesma proposta da publicação de Charlotte Jansen. No entanto, como o livro ainda é um projeto em processo, seu website e perfil nas redes sociais sempre divulgam alguma novidade para mostrar ao público o que as garotas de hoje têm criado, promovendo seus trabalhos. A ação mais recente da empresa foi o lançamento de um *zine* que chamou algumas das meninas que utilizaram a *hashtag* para fazer parte da editoria.

A visibilidade que as jovens fotógrafas ganham com a *hashtag*, permite que contratações futuras sejam feitas por empresas parceiras do *#Girlgaze* como a *Gap*, *Teen Vogue* e outras do meio da moda. Todas essas fotógrafas possuem menos de 30 anos e começaram publicando seus trabalhos na internet. Além de possuírem contas no *Instagram*, elas também têm portfólios online e participam de projetos de curadoria desenvolvidos por garotas da mesma idade, como o já falado aqui *The Ardorous*, e outros como *Art Hoe* e *Girlfriends Gallery*.

Firmar parcerias, promover debates e outras ações que se iniciam com a arte também são relevantes para quem começa sua carreira artística. O *girl gaze*, dessa forma, é algo que ainda está em desenvolvimento e merece ser observado.

⁶⁸FONTE: *Girlgaze. What we do*. Tradução nossa. Disponível em: <https://about.girlgaze.tv>. Acesso em 06/04/2018

É o que Mirzoeff (2016) chama de “ativismo visual⁶⁹” em que se pode “criar novas autoimagens, novos jeitos de ver e ser visto, e novos jeitos de ver o mundo” (MIRZOEFF, 2016, posição 2928/2934 de 4966. E-book. Tradução nossa). Com o crescimento dos aplicativos de redes sociais, os trabalhos se comunicam com outras pessoas globalmente, recebendo comentários e curtidas.

As oportunidades oferecidas pela internet foram convidativas para as garotas que começavam a se aventurar na fotografia pudessem expor o que criavam, a partir do que viam. Elas também puderam trocar experiências com outras meninas ao redor do mundo, e a partir de iniciativas, como o *The Ardorous* e a *Rookie Mag*, puderam perceber que suas ideias e visões mereciam ser compartilhadas.

A revista online *Rookie Mag* foi uma das primeiras publicações a promover as criações destas meninas a partir de seu lançamento em 2011. Tavi Gevinson, sua fundadora, trouxe à tona novamente assuntos feministas em suas publicações, conquistando a atenção de adolescentes que neste momento até então não tinham tido nenhum contato com o feminismo e suas ideias.

A carreira de Petra Collins e de Olivia Bee também teriam sido alavancadas justamente por sua participação constante na revista com seus ensaios fotográficos que compunham muito bem com a estética da *Rookie Mag*. As narrativas fotográficas que aparecem nas primeiras edições da *Rookie Mag* são bastante semelhantes e trazem um apelo à nostalgia da infância, e a um mundo liderado por garotas.

Minha constatação de que a *Rookie Mag* – e toda sua estética – tinham sido influenciadas por movimentos feministas anteriores, da década de 1970 e 1980, aconteceu logo após uma breve espiada no site, mais precisamente na primeira edição, *Beginnings*. Na carta da editora, podemos ver na imagem utilizada para ilustrar o texto uma reprodução de *Your body is a battleground* (Barbara Kruger); outra matéria sugere musicalmente escutar o álbum *Ladies, Women and Girls (Bratmobile)*; e, por fim, um texto explicando o que seria o *male gaze*.

O conteúdo e a estrutura inicial da *Rookie Mag* se basearam de certa forma na ideia de uma revista independente, publicando textos que se aproximassem da leitora adolescente, ao mesmo tempo conversando com premissas feministas. O alcance obtido pela revista foi tamanho, que desde seu lançamento em 2011 até 2018, mais de quatro livros tinham sido lançados com compilações de matérias do site e textos inéditos.

⁶⁹ O ativismo visual misturaria os pixels, resultados do que é produzido por um computador, com as ações, que nesse caso é a militância feminista.

Limitar o *girl gaze* apenas a um estilo fotográfico, é restringir as suas potências. Sugiro ampliarmos a noção do *girl gaze* a um olhar que possa se traduzir em outras formas de expressão, e não somente o da fotografia. A ilustração, o texto, as colagens e tudo aquilo criado por este olhar, como é o caso dos *zines* e de revistas como a *Rookie*, pode se encaixar nesta categoria. Quando estas artistas decidem apropriar a ideia de “garotas”, ela se transforma em uma máscara, um devir.

Esse devir é um modo de existência, e o devir feminino é o que constitui o feminismo, demarcando seu lugar nas relações submetidas às subjetividades masculinas (GUATTARI; ROLNIK, 1996). O devir garota nos mostra que estas jovens querem falar sobre o meio, a passagem, uma sedução que habita o prazer e o risco de ser mulher, funcionando numa escala molecular. Ao se fazerem presentes na internet seja como uma *cyberflâneuse* ou artista, elas estão pensando o devir garota e

pensar o devir implica, ao mesmo tempo e necessariamente, experimentá-lo de modo diverso (...) é visitar e ser visitado por intensidades que brotam e se fabricam nos limiares ou nas zonas de passagem, por variações que se insinuam nos interstícios das formas, por insistência e pressão de um real apenas virtual, mas que por isso mesmo faz variar a própria diferença da natureza (FUGANTI, 2012, p. 74)

Há um público interessado em saber o que estas garotas produzem, e há também quem queira interagir e fazer parte deste meio: a tecnologia das redes sociais nos permite seguir e receber notícias, atualizações das atividades dos usuários e sua influência. Sua presença pode se tornar sua visibilidade, o que não deixa de ser uma experimentação. Por isso o *girl gaze* pode ser muito mais do que uma fotografia postada online, quem sabe até mesmo o resultado do que as *cyberflâneuses* veem por aí.

Hoje em dia, o modelo de publicação de mídia na internet antes de uma versão física tem se popularizado. Os custos de publicação na internet ainda são mais baratos e rápidos, e iniciativas como os *crowdfundings* têm surgido com mais frequência. No caso do Brasil, alguns projetos feministas seguiram pelo mesmo caminho. A revista online *Capitolina*, inspirada na *Rookie Mag*, somente veio a publicar livros depois de comemorar seu aniversário de 1 ano, ao ser convidada por uma editora. Um caso interessante foi o dos quadrinhos da artista lovelove6, o *Garota Siririca* (figura 31).

Garota Siririca inicialmente era publicado exclusivamente em um blog de histórias em quadrinhos desde 2013, e conta as situações vivenciadas pela protagonista viciada em se masturbar. As aventuras da *Garota Siririca* que falam muito além de sexualidade, chamam a atenção para os tabus que envolvem o corpo feminino e a autodescoberta de prazeres como o

da masturbação. Comicamente, Gabriela Masson (lovelove6) criou uma narrativa cujas personagens dão a impressão de que são inspiradas em pessoas que conhecemos, sem cair em estereótipos de representação feminina.

Figura 31: *Garota Siririca* #05, lovelove6, 2013



Fonte: *Garota Siririca*. Disponível em: <http://www.garotasiririca.com/post/138726539555/05>

Figura 32: Campanha para o crowdfunding do Zine XXX, Laura Lannes, 2013



APÓIE
ZINE XXX
 CATARSE.ME/PT/ZINEXXX

Fonte: *Zine XXX*. Disponível em: https://scontent.fbhz1-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/1383060_497965720310930_2075184716_n.jpg?_nc_cat=103&oh=87fd05973a738237194d4fade02ba572&oe=5C59922C

Depois do sucesso dos quadrinhos na internet, um *crowdfunding*⁷⁰ foi feito em 2014 para arrecadar dinheiro suficiente para a publicação física da história. Os apoiadores da campanha além de receberem um exemplar da *Garota Siririca*, ainda podiam optar por brindes de acordo com o valor doado. O resultado foi além da meta inicial, e 650 pessoas constam como apoiadoras do projeto. Entre os brindes oferecidos estavam os *zines* feitos por love6 anteriores ao projeto da *Garota Siririca*.

Outro *crowdfunding* bem-sucedido foi o do *Zine XXX* (figura 32), feito por mulheres quadrinistas. Anterior ao *Garota Siririca*, o projeto iniciou seu financiamento em 2013, com o objetivo de “dar VISIBILIDADE para as produções de QUADRINISTAS mulheres que já publicam conteúdo na internet e também divulgar NOVAS artistas⁷¹”.

Cinco *zines* seriam publicados com o conteúdo composto coletivamente por algumas ilustradoras já conhecidas no cenário (*Garota Siririca* era um deles) e por quem fosse selecionado através de uma submissão aberta. Ultrapassando a meta de R\$16.000,00 iniciais, o *Zine XXX* arrecadou mais de 180% e isso permitiu que fosse publicado no exterior.

Entre outras justificativas, o texto publicado na página do *Catarse*⁷² do *Zine XXX* traz algumas informações pertinentes:

O fato de ter poucas publicações assinadas por mulheres foi uma das motivações de Beatriz para desenvolver o projeto Zine XXX - o triplo x é uma alusão a uma mutação genética que ocorre em mulheres também conhecidas como as SUPERFÊMEAS e também uma apropriação do termo usado nas produções pornográficas que objetificam a mulher. Para que mulheres tenham visibilidade é necessário estimular a produção e dar espaço para que seus quadrinhos cheguem aos leitores. Outro fator importante é que as produções de mulheres podem estimular novas leitoras também a iniciar o consumo de quadrinhos. Recentemente, num evento literário na Alemanha, alguns quadrinistas comentaram a falta de mulheres produtoras e que ELAS seriam uma minoria ou que ELAS não tem tempo (tantas tarefas domésticas pra cumprir!!!) inviabilizando seu acesso ao mercado cultural. Bem, esse projeto pretende mostrar que há muitas mulheres desenhando trabalhos LINDOS por aí...só precisam de OPORTUNIDADE (LOPES, 2013)⁷³

O trecho acima escrito por Beatriz Lopes, ao explicar as causas do projeto não só novamente afirma a falta de visibilidade feminina na arte, como propõe como saída a publicação

⁷⁰ O sistema de *crowdfunding*, financiamento coletivo, permite que sejam criadas campanhas online com o objeto de arrecadar dinheiro para algum projeto ou causa, estabelecendo uma meta a ser cumprida e benefícios para cada valor arrecadado por pessoa.

⁷¹ FONTE: LOPES, Beatriz. *Zine XXX, Catarse*. Disponível em: <https://www.catarse.me/zinexxx>

⁷² “Somos o ponto de encontro da maior comunidade de financiamento coletivo do Brasil. Nascemos para incentivar a criatividade, a arte, o ativismo, a ciência e o empreendedorismo. Gostamos de projetos que trazem novas perspectivas, são disruptivos, geram diversidade e promovem debates saudáveis para a sociedade” FONTE: Catarse. Quem somos. Disponível em: https://crowdfunding.catarse.me/quem-somos?ref=ctrse_footer

⁷³ FONTE: LOPES, Beatriz. *Zine XXX, Catarse. Causas*. Disponível em: <https://www.catarse.me/zinexxx>

de um *zine físico*, como na época das *riot grrrls*, só que com um financiamento coletivo muito maior. Mais de 480 pessoas contribuíram para a campanha, fazendo com que o projeto fosse além da internet. Após ser publicado, o projeto do *Zine XXX* ainda mantém uma página no *Facebook* atualizada com notícias sobre quadrinhos e mulheres artistas.

Projetos de financiamento coletivo que conseguem atingir suas metas ainda são soluções que fazem parte de uma minoria. É preciso que haja uma divulgação intensa de campanhas como estas e que as recompensas oferecidas sejam atrativas, se resumindo ao final a uma questão de mercado. No caso do *Zine XXX*, como seria possível atrair a participação de meninas de todo o Brasil para contribuírem ou enviarem suas criações, se não fosse pela internet? É o que tenho me perguntado: onde buscar novas artistas mulheres hoje?

É quase impossível não pensar na internet como o caminho mais fácil. Isso não descarta a premissa de evoluir, transbordar, deslocar, ultrapassar, se transformar em outros meios. Como disse anteriormente, a internet ajuda não só na visibilidade dessas criações, mas a tecê-las. Os formatos de arquivo, as cores, os temas. Tudo isso de alguma forma possui intrinsecamente algum rastro de um devir também online, de uma existência contínua, que incorpora as vivências de cada um e as mistura à vida fora das telas.

Pode ser que algumas meninas não queiram sair da internet como outras. Contudo, pensar em como ela tem sido uma ferramenta de apoio e visibilidade para muitas artistas e registrar isso tudo em uma pesquisa, é também observar como as mulheres têm recorrido para permanecerem unidas durante todo esse tempo.

Vemos, repetidas vezes, o apelo às submissões e à criação de algo independente que rompe com o tradicional, desde a arte por correspondência. Ainda somos barradas por inúmeros empecilhos pelo caminho, porém isso não nos impede de contornar e recorrer a uma saída distinta. Por isso, talvez a melhor maneira de nos tornarmos visíveis seja traçar uma história própria, ocupar e resistir.

4 ESPAÇO VIRTUAL COMPARTILHADO

A contemporaneidade beneficia-se do aprimoramento de ferramentas tecnológicas como a internet, os *softwares* de computador, os *smartphones* e seus aplicativos para criar e registrar narrativas, sejam elas artísticas ou não. Ao mesmo tempo, são computados em um espaço virtual milhões de dados que registram distintas visões de mundo, dentre elas aquelas que insistem num futuro mais feminista e igualitário.

As artistas neste sentido aproveitam deste novo funcionamento em rede para tornar sua arte conhecida pelo mundo ao compartilhá-la com milhões de usuários que navegam e consomem todos os dias dados infinitos. A rapidez com que o conteúdo se espalha na internet cria a sensação de um espaço sem barreiras, de acessibilidade inigualável. Deixando de lado as contradições que ainda existem em relação ao acesso à internet em todo o planeta e as condições em que é acessada, penso nas comunidades online que nela habitam.

A cada site e rede social que frequentamos, podemos notar o aparecimento de públicos interagindo e tomando forma. O termo “cultura participativa” citado por Henry Jenkins (1992) é usado para denominar “uma variedade de grupos que funcionam na produção e na distribuição de mídia para atender a seus interesses coletivos” (FORD; GREEN; JENKINS, 2015, posição 235-236. E-book). Estes grupos, cada vez mais ativos na Web 2.0, são essenciais para pensarmos a circulação de conteúdo feminista artístico, assim como o *girl gaze*.

É perceptível uma migração tanto para dentro quanto para fora da internet, um movimento circular que impulsiona a criação ora online, ora presencial, extraíndo de ambos os lugares o que é relevante. Para exemplificar o que digo, logo pensei em trazer o caso dos *GirlPower zines*, encontrados por mim enquanto escrevia essa dissertação.

Situada na plataforma de publicações online independentes *Issuu*⁷⁴, encontrei um depósito criado por uma usuária brasileira⁷⁵, reunindo 48 publicações chamadas de *GirlPower Zines*. Neste compilado, estão produções de diferentes artistas que podem ser lidas gratuitamente através da plataforma, compartilhadas em outras redes sociais, salvas em pastas (caso o leitor possua cadastro no *Issuu*) ou até mesmo fazer o download do arquivo se esta

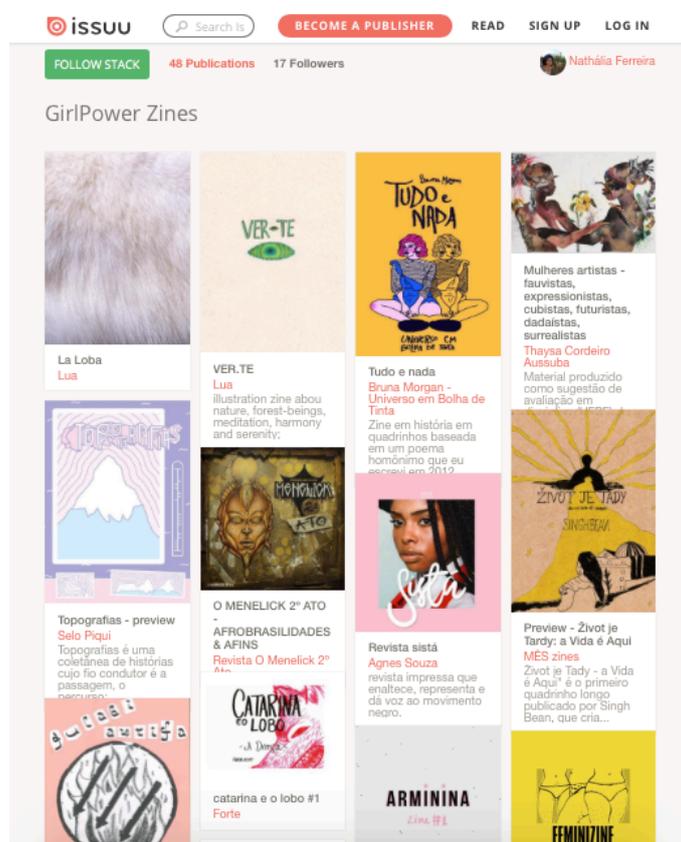
⁷⁴“Uma empresa de mídia verdadeiramente moderna, a *Issuu* oferece a qualquer um que tenha conteúdo vinculado digitalmente a capacidade de fazer upload e distribuir suas publicações em todo o mundo”. FONTE: *Issuu. Overview*, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/about>. Acesso em 03/04/2018.

⁷⁵ *GirlPower Zines* by Nathália Ferreira. Disponível em: <https://issuu.com/nathaliaferreira7/stacks/33fb2cd9f2514b8e869fb5197dfa1b99>. Acesso em 03/04/2018.

opção estiver habilitada. Destaco que todas as 48 publicações foram feitas por mulheres brasileiras, em português, durante os últimos anos (figura 33). O *stack*, nome dado a compilação que os usuários do *Issuu* podem fazer de publicações postadas na plataforma, pode ser seguido e informa dessa maneira aos seus seguidores todas as suas atualizações.

Mesmo não possuindo uma conta no site conseguimos ver e ler o que está nesta pilha de arquivos online. Adentramos facilmente por instantes em uma comunidade já estabelecida de garotas brasileiras que produzem *zines* na contemporaneidade, mesmo sem conhecê-las. Assim como os projetos *The Ardorous*, *Muslima*, *Women Who Draw* e *Curated by GIRLS*, temos acesso a uma curadoria feminista, brasileira, a poucos cliques. Links como este revelam uma comoção além do eixo Estados Unidos/Europa de jovens por reunir em um espaço sua arte.

Figura 33: *Stack GirlPower Zines*, Issuu, em 04/04/2018



Fonte: *GirlPower Zines*. Disponível em:
<https://issuu.com/nathaliaferreira7/stacks/33fb2cd9f2514b8e869fb5197dfa1b99>

Estes *zines* abrigados no ciberespaço são tão importantes como os físicos ou aqueles feitos no auge do movimento *riot grrrl*. Não só os *zines*, mas as ilustrações, as fotografias, os vídeos e os *gifs* que transitam online. Há uma tendência por desqualificarmos aquilo que não é real, ainda mais quando se encontra na internet. Entretanto, tenho tendência a concordar com

Turkle (1995) quando diz somos empurrados sistematicamente à uma vida sem separações entre a vida real e virtual sem que isto seja um problema. Uma vez que tal coisa funciona, afeta e abala uma pessoa, talvez ela não seja tão irreal assim, principalmente se levarmos em conta a cultura de simulações que vivemos (TURKLE, 1995).

Os usuários das redes sociais quando artistas, tendem por criar suas próprias curadorias em seus perfis, ampliando o que antes poderia ser somente um espaço para fotos, caso do *Instagram* ou *Issuu*. São alternativas que constroem outras maneiras de se ver e fazer arte, principalmente por mulheres, ideias conectadas ao que pode ser chamado de (re)criação da língua internacional da arte, e conceitos como o de arte e curadoria menor.

Partindo dessa premissa, Moacir dos Anjos (2017) nos lembra que a língua internacional da arte é aquela que não pretende enxergar os artistas de todo o mundo como agentes produtores locais, e sim uni-los em uma escala global sem que suas particularidades se percam. A arte feminista e seu olhar pode ser pensada neste sentido a partir de uma “construção que abre mão de afirmar a suposta perenidade de conteúdos locais e se baseia, ao contrário, em se deixar afetar por conteúdos de outros lugares, também afetando-os em troca” (ANJOS, 2017, p.90).

Essa troca de afetações propicia uma arte menor, um devir que rompe e traz consigo algo único, uma “força inventiva”. A arte e curadoria menor dessa forma, reescrevem as percepções da arte, suas dominações e subordinações (ANJOS, 2017).

Entender estes novos processos como menores não significa entendê-los como inferiores. A sua linguagem apropria-se do que “é menor” justamente para promover o escape do modelo hegemônico, e, no caso da internet, das tradicionais formas de se ver arte. Assim, composições podem surgir de todos os lugares do mundo que estejam ligados em rede, legitimando novas línguas de arte, sejam elas uma arte feminina, feminista, das mulheres, das outras.

A curadoria menor é explicada pelo mesmo autor como uma tática para resistir às forças maiores das instituições de arte, uma seleção de obras menores e potentes a partir de suas reverberações. Para isso, Anjos (2017) descreve o exemplo do Museu de Arte Contemporânea de Lima (LiMAC) essencial para a curadoria da 29ª Bienal de São Paulo. Este museu tem uma coleção de obras constituída em pinturas feitas por Sandra Gamarra, criadora da instituição.

No entanto, são pinturas feitas de fotos de trabalhos que a artista gostaria de expor em uma galeria, mas nunca poderia adquirir. Como a curadoria da Bienal não conseguiu a autorização de determinadas obras para fazerem parte da mostra, a solução encontrada ficou nas mãos de Sandra Gamarra, responsável por realizar as pinturas das reproduções desejadas

do catálogo do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA. Dessa forma, as “cópias” de Gamarra agregaram (e ainda agregam, no LiMAC) uma discussão de fronteiras e desigualdade.

Por serem “reproduções das reproduções”, os diálogos entre o que quer ser visto e o que pode ser visto, vai ao encontro com projetos de curadoria menores citados aqui exaustivamente. Neste sentido, as alternativas encontradas pelas mulheres para que suas vozes fossem ouvidas podem ser consideradas componentes de uma arte menor. Esta arte comenta suas origens, inspirações e a vida feminina, fazendo-nos refletir as linguagens artísticas utilizadas, suas trocas e anseios.

A maneira como a arte feminista se estabelece circularmente, isto é, o que é feito hoje tematicamente se relaciona de alguma forma com o passado, exige uma abordagem diferenciada. Assim, como Aby Warburg propôs em seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) uma organização de imagens por aproximações artísticas, levando em conta formas e assuntos, minha proposta agora é a de tentar estruturar tudo o que já foi dito em reproduções contemporâneas.

Utilizando o método semelhante ao de Griselda Pollock em *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2010), unem-se os debates sobre olhar, corpo, liberdade e tecnologia, dos *zines* aos *gifs*, das pinturas às fotografias digitais, das máscaras aos filtros dos aplicativos. Esta quarta parte busca explorar a curadoria menor e a virtualidade dos espaços que possam abrigar a arte das mulheres, mesclando maneiras de dispor e compreender imagens.

Primeiramente, pondero sobre alguns dos conceitos de virtualidade e suas aplicações em relação ao feminismo e a arte. Em seguida, proponho uma leitura de obras selecionadas por mim, uma tentativa de curadoria menor do que tem sido produzido por mulheres artistas na internet entre os anos de 2010-2018.

4.1 Espaço virtual, potências, filtros e máscaras

A palavra “virtual” pode trazer consigo inúmeros significados. Atualmente, quando se fala em algo virtual, a tendência é fazer associações à internet e à informática, justamente por ser algo corriqueiro desse momento em que vivemos. Contudo, o significado de virtual é algo extenso. Usarei então, uma definição geral proposta por Lévy, em que o virtual é “toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” (LÉVY, 1999, p. 47).

É dessa premissa que parte o conceito de “museu virtual” utilizado por Pollock (2010) para definir o que seria um *Museu Feminista Virtual*. Em *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, a autora explica o termo como uma espécie de laboratório poético investigativo, situado na forma de livro, que nunca poderia existir, mas que cria um espaço de encontro para a discussão de assuntos ligados à arte e o feminismo.

Este espaço não é imaginário e difere do que o LiMAC, por exemplo, propõe com suas pinturas de reproduções. Não deixa de ser, no entanto, um formato de pensar a arte como menor, intervindo em suas linguagens através de um ponto de vista feminista sem classificá-la por estilo, período, mestre ou localidade.

As obras no museu feminista virtual de Pollock conversam entre si por suas produções de significados, longe dos individualismos criativos dos artistas. Para isso, este laboratório poético investigativo impõe uma leitura imagética das também chamadas práticas culturais, aberto às potencialidades das interpretações.

Este museu jamais seria real, pois segundo Pollock (2010), desafiaria questões como classe, gênero e raça em um sistema capitalista que promove o turismo e o entretenimento. O feminismo, ainda é tido como “algo perigoso”, que confronta as velhas e tão conhecidas histórias e por esta razão contesta os prazeres visuais tradicionais (POLLOCK, 2010).

A autora combina os conceitos de “museu” e “virtual” para intervir na situação de silenciamento das mulheres e do feminismo durante o tempo, sem cair na teoria de um período “pós-feminista”. Os museus existentes raramente contribuem com uma pesquisa feminista, e dessa forma se faz necessária uma interferência poética, um devir feminista que deve ser enxergado como uma potência. Ao chamar este espaço de museu, ela sugere um encontro, uma troca de experiências que seja mutável, por uma lógica feminista.

O que ela faz é muito mais do que apenas estruturar reproduções imagéticas nas páginas de seu livro. Pollock (2010) nos convida a lermos além das imagens escolhidas por ela dispostas em sete salas correspondentes a temas distintos. Baseando-se no método de Aby Warburg em *Atlas Mnemosyne (1924-1929)*, ela trata as imagens como uma união entre sentimentos e memórias culturais, uma “mediação entre história humana e subjetividade humana, entre a política e a emoção” que “agitam de maneira mais profunda os sujeitos humanos” (POLLOCK, 2010, p.57. Tradução nossa).

Aby Warburg procurava agrupar reproduções de pinturas e outras obras de arte de acordo com suas semelhanças visuais, em pranchas que compunham um atlas cujas distribuição de conteúdo originava um mapa figurativo. Seu trabalho em *Atlas Mnemosyne*, embora extenso,

nunca foi finalizado pois sua morte impediu a continuidade da sua catalogação. Suas pranchas, da mesma maneira, dificilmente teriam um término preciso.

Levando em consideração que a arte é inesgotável e sempre resgata referências durante sua história, as pranchas de Warburg hoje em dia se constituíam de uma quantidade enorme de imagens, que poderiam ser acrescentadas aos poucos com o passar do tempo.

O historiador e antropólogo tinha como objetivo fazer com que as imagens falassem por si, e que as pensássemos por um viés cartográfico, buscando passagens através da multiplicidade. As pranchas por fim conseguiriam nos contar histórias e promover trocas entre as imagens mesmo que estas fossem de períodos distantes, feitas por artistas distintos e utilizassem de técnicas variadas, da escultura à fotografia. As entrelinhas, os detalhes e o que rodeia a arte podem tecer narrativas do mesmo jeito.

Este arranjo de imagens feitas por Warburg com fotografias e painéis pode facilmente se transportar para a atualidade. Pollock baseia-se nos mesmos princípios para compor seu *Museu Feminista Virtual*, e dá continuidade a este diálogo entre imagens embora possua um discurso feminista. Ela encontra em esculturas, pinturas e fotografias traços em comum oportunos para narrar uma outra história de imagens, na qual uma mediação feminista interroga o que passou durante muito tempo indiscutível.

O que Aby Warburg inicia no século XX destrincha um caminho muito mais indagador e expansivo, para se estudar a história da arte e também a cultura visual. É possível criar uma disposição de imagens mais antigas com mais recentes e a partir dela notar as reverberações posteriores de cada uma. Por este motivo, o *Museu Feminista Virtual* consegue tramar “redes e interações transformativas entre imagens organizadas de maneiras diferentes em conversações enquadradas pela análise e teoria feminista” (POLLOCK, 2010, p. 55-56. Tradução nossa.).

Como pensar então numa ligação entre o *Museu Feminista Virtual* e essa dissertação? A relevância do que Pollock (2010) escreve se relaciona com a capacidade de reunir tópicos da história da arte por um viés feminista, dissolvendo através das imagens as suas aproximações. Ao invés de um simples relato, tem-se uma exposição que proporciona uma lógica feminista enquanto os museus não nos permitem aprender uma narrativa feita por mulheres. Assim como o *Atlas Mnemosyne*, é um trabalho aberto, um laboratório que pode e deve ser alimentado com o passar do tempo.

Sendo assim, esta pesquisa é também, de certa forma, um laboratório poético investigativo. Ela tenta abarcar as tecnologias atuais e suas precursoras, que permitem que individualmente possamos criar nossa própria extensão de um museu – em nossos smartphones e perfis em redes sociais – entendida como virtual, mas não no sentido de cibernético. É virtual

porque de acordo com Pollock (2010), é aquilo “que significa o que não é real, uma potencialidade que está por cumprir e, portanto, se converte em algo futuro” (POLLOCK, 2010, p. 59. Tradução nossa.).

De fato, essa parte da dissertação tem como inspiração o *Museu Feminista Virtual* de Pollock (2010), na medida em que a autora percebe como potência a virtualidade de um espaço. O espaço virtual serve como ponto de partida para uma curadoria de imagens e texto, fazendo com que resgatem memórias e emoções, como também fazia Aby Warburg.

A virtualidade permite um território desterritorializado, constituído de reproduções. Estas reproduções hoje em dia, não necessariamente são as pinturas e fotografias. Aqui, por exemplo, tentei cartografar o que está fora das instituições artísticas. A arte feminista é paralela ao entendimento tradicional de arte e isso contribui para uma busca pela criação “do que não se vê”, tal como uma investigação sobre.

O termo cartografar impõe um registro de intensidades, causando movimentações entre objeto e sujeito, trocas e afirmações.

Contrariamente, na perspectiva cartográfica, o objeto pode instaurar, no sujeito, um estado de outramento, que consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando-lhe experimentar-se em novos espaços e modos de existência. Aqui, o sujeito pode ser entendido como uma multiplicidade à espera de recursos para sair do conhecido e (re)fazer sua forma através de devires do mundo, traduzir e duplicar-se não em outro idêntico mas em outro efêmero. O ato de outrar-se, ou a disposição em fazê-lo, opera-se no movimento de se deixar levar por uma força a ponto de se tornar a força. O cartógrafo se sabe integrante da investigação, testemunha de seus próprios movimentos de cohecer. (...) O cartógrafo procura afirmar-se através do encontro com o objeto e não no distanciamento dele (ANDREOLI; COSTA; GIACOMEL, KIRST, RIBEIRO; 2003, p.96).

Nesse sentido, a escolha pela cartografia de espaços envolve registrar encontros, tal como Griselda Pollock propôs ao escolher a palavra “museu” como a mais propícia para nomear seu *Museu Feminista Virtual*. A produção de significados se instaura nas imagens e nos textos, contestando as metodologias que não promovem as multiplicidades.

Os encontros entre minha pesquisa e as obras de artistas que possuem um *girl gaze* despertaram pensamentos que ultrapassaram a simples ideia de uma arte feminista. São assimilações que ponderam sobre como esta arte aproveita de espaços online, o que pode ser testado e experimentado neste meio, quais as expectativas e perspectivas que estas garotas estão vivenciando em uma época de valorização imensa da internet.

A partir do momento em que nossa mente armazena imagens e fragmentos, podemos estabelecer conexões posteriores, como *hiperlinks* a tudo aquilo que foi feito antes e poderá ser

feito depois. É através da cartografia e dos meus afetos pela arte, que passei a questionar as poéticas e intimidades entre o que foi feito em épocas distintas.

As potencialidades que a tecnologia nos proporciona para a visualização de imagens hoje, é sem sombra de dúvidas, instigadora. Por mais que sua análise pareça algo banal, é através dela que uma cultura imagética vem crescendo a cada dia, em meios de comunicação distintos. Entender seu funcionamento e suas potências poéticas, faz parte do questionamento de como vemos e criamos imagens. Analisando uma grande variedade de espaços online, pude verificar suas capacidades e quais seriam lugares de maior expansão artística.

Dentre os espaços escolhidos para esta pesquisa, aquele que permite maiores experimentações no mundo cibernético neste momento é a rede social *Instagram*, juntamente com as ferramentas do aplicativo. Por mais que os portfólios pessoais das artistas selecionadas obedeçam a uma lógica estética favorável para a exposição de suas obras, as plataformas não oferecem uma interação diversificada. O meu encontro com a arte dessas garotas – e seus devires – foi possível a partir do momento em que o espaço que elas ocupam é um lugar de convívio e captura de imagens do cotidiano.

Mapear as artistas no *Instagram* é algo simples e quase intuitivo. As opções que o aplicativo nos fornece foram pensadas para serem práticas, de forma que o usuário quando conectado ao aplicativo se distraia e passe horas explorando conteúdo. Mais do que postar uma foto, breves edições na imagem ou vídeo podem ser feitas: correção de luz, brilho, saturação, tamanho, nitidez, foco e muitas outras.

O usuário também pode optar por filtros com edições pré-estabelecidas, cada um deles com um nome. Já na ferramenta *stories*, o conteúdo postado não tem a mesma pretensão do que está no *feed*, justamente por poder desaparecer depois de 24 horas. Muitos artistas têm aproveitado as *stories* para publicar um conteúdo informal sobre seu trabalho, os bastidores de seu processo criativo, informar sobre novas postagens, realizar *chats* ao vivo e outras interações com seus seguidores. Alguns sites têm feitos postagens exclusivamente para orientar pessoas interessadas em divulgar conteúdo no *Instagram*, sem gastar com anúncios, caso do *Art Storefronts*⁷⁶.

As *stories* disponibilizam a adição de elementos além dos filtros, como a de *gifs* animados, *stickers* (pequenas ilustrações que se assemelham à adesivos), *emojis*, textos e demais interferências. São estas interferências, no entanto, que tornam as funcionalidades do aplicativo mais envolventes. Sem que o usuário tenha que recorrer a outro aplicativo de edição

⁷⁶ FONTE: Art Storefronts Blog. *Examples of Effective Instagram Stories for Artists*. Disponível em: <https://blog.artstorefronts.com/instagram-stories-artists/>

de fotos e vídeos, ali mesmo no *Instagram* ele consegue inserir em rostos, por exemplo, orelhas e nariz de coelho.

Atualizações recentes em 2018 trouxeram um novo catálogo de fontes para os usuários utilizarem em suas *stories*. Entre elas, uma fonte em itálico que pode ser utilizada com fundo vermelho tal como Barbara Kruger fazia em suas fotomontagens. Alguns usuários⁷⁷ notaram a semelhança e incorporaram a estética de Kruger em suas imagens.

Essa é apenas uma das várias opções disponibilizadas e frequentemente atualizadas pelos desenvolvedores. Tal interposição de elementos, frequentemente usada nas *selfies*, são cômicas, adicionam um tom de informalidade e, mais ainda, podem ser deslocadas para outros pertencimentos como máscaras artísticas, devires. Pensando em um lado poético, torna-se possível utilizar destes meios, como simples filtros, para experimentar um devir, mesmo que não seja este o propósito.

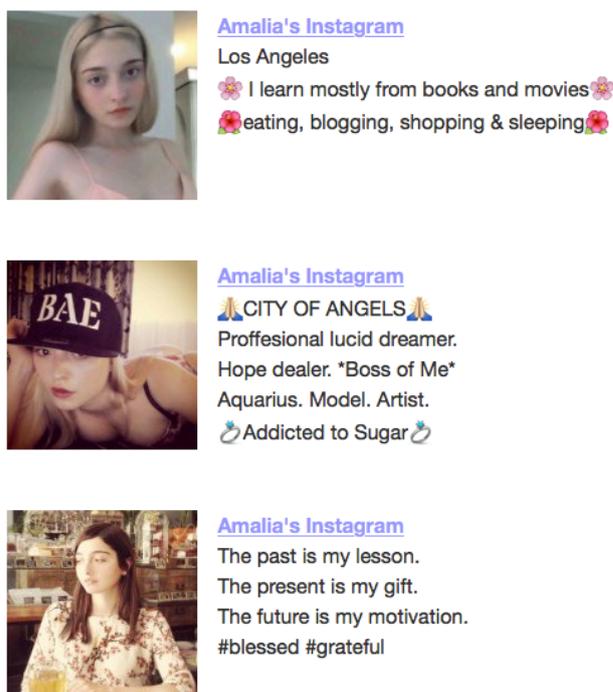
Como um ritual de passagem, podemos incorporar elementos em nosso corpo, experimentar caracterizações deixando que elas nos visitem, efetuando outramentos. Divertir-se com filtros pode ser um ponto de partida para algo maior. A artista argentina Amalia Ulman, por exemplo, utilizou-se de sua conta do *Instagram* para criar uma performance online, totalmente diferente do que se tinha visto até então nas redes.

No ano de 2014, seus seguidores no *Instagram* presenciaram algo questionador em suas fotos. A série de fotografias chamada *Excellences & Perfections* começou em abril e durou alguns meses do mesmo ano, até setembro. Amalia Ulman dividiu sua série em três partes, assumindo três personas diferentes sem que ninguém desconfiasse de que tudo aquilo não passava de uma performance (figura 34). Hoje, todo conteúdo está disponível em seu site pessoal.

Ao encenar estereótipos de garotas facilmente encontradas em perfis de redes sociais, como o *Instagram*, nem mesmo seus amigos próximos pensaram que o que Amalia postava poderia ser uma farsa. O uso de *hashtags* e a criação de uma estética semelhante ao de garotas influenciadoras digitais permitiu que a artista enganasse mais de 80.000 seguidores.

⁷⁷ “Others called attention to the Supreme-ish vibe of the “strong” style. (Though if you’re going to make that comparison, it’s important to recognize artist Barbara Kruger, too.)” FONTE: BUXTON, Madeleine. *Could Instagram’s New Fonts Be An Antidote To Tone Deaf Posts?*. Refinery29, 05/02/2018. Disponível em: <https://www.refinery29.com/2018/02/189876/instagram-font-artist-response>. Acesso em 10/04/2018.

Figura 34: Personas de Amalia Ulman, em sua performance *Excellences & Perfections*, em ordem cronológica



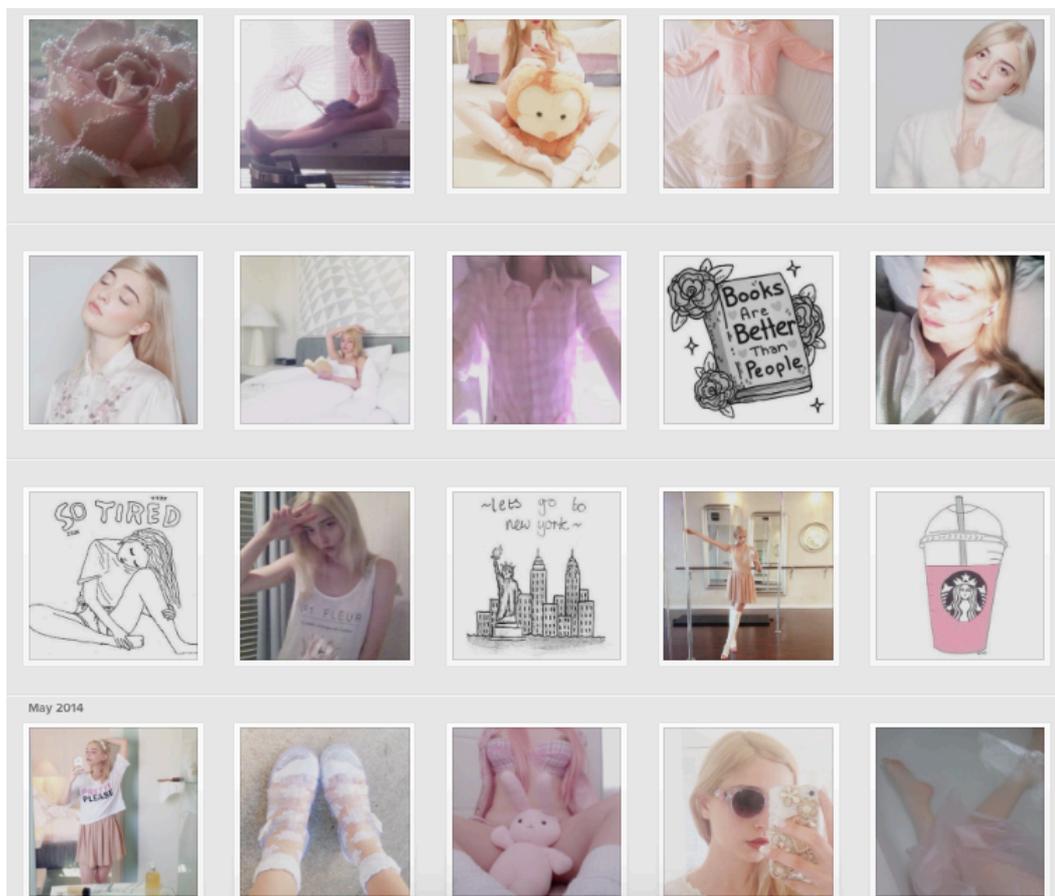
Fonte: *Amalia Ulman*. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>

Inicialmente, as postagens indicavam que Amalia era uma garota ingênua, recém moradora da cidade de Los Angeles (Estados Unidos), cujo sonho de se tornar famosa a fez terminar com o namorado. Nesta primeira fase, a artista aparece com os cabelos loiros, transformada em um estereótipo de *sugar baby*⁷⁸, composições em tons pastéis, imagens de flores, bichos de pelúcia (figura 35).

Em algumas fotos, ela aparece como se estivesse em uma aula de *pole dance*, comendo refeições repletas de doces, lendo livros e posando para a câmera com um pouco de timidez. Típica garota do interior que passa a morar em uma cidade grande, ela sonha em ter dinheiro e uma vida independente, é romântica e está descobrindo sua sensualidade. A sua foto de perfil e biografia, que mudaram a cada persona, na primeira fase dizia “eu aprendo mais com livros e filmes” entre *emojis* de flores.

⁷⁸ A expressão *sugar baby* refere-se a mulheres jovens que buscam por relacionamentos maduros, principalmente se seu parceiro for um homem mais velho e bem-sucedido financeiramente, o *sugar daddy*, disposto a bancar mordomias, viagens, presentes. No Brasil, por exemplo, há sites especializados para usuárias e usuários criarem contas em busca de *Sugar Babies/Sugar Daddies*, como o *Meu Patrocínio* (mais de 500 mil inscritos) e *Seeking Arrangement* (13 milhões de inscritos). FONTE: VESPA, Talita. *Eu, Sugar Baby*. Universa, Uol, 16/03/2018. Disponível em: <https://universa.uol.com.br/especiais/eu-sugar-baby>. Acesso em 12/04/2018

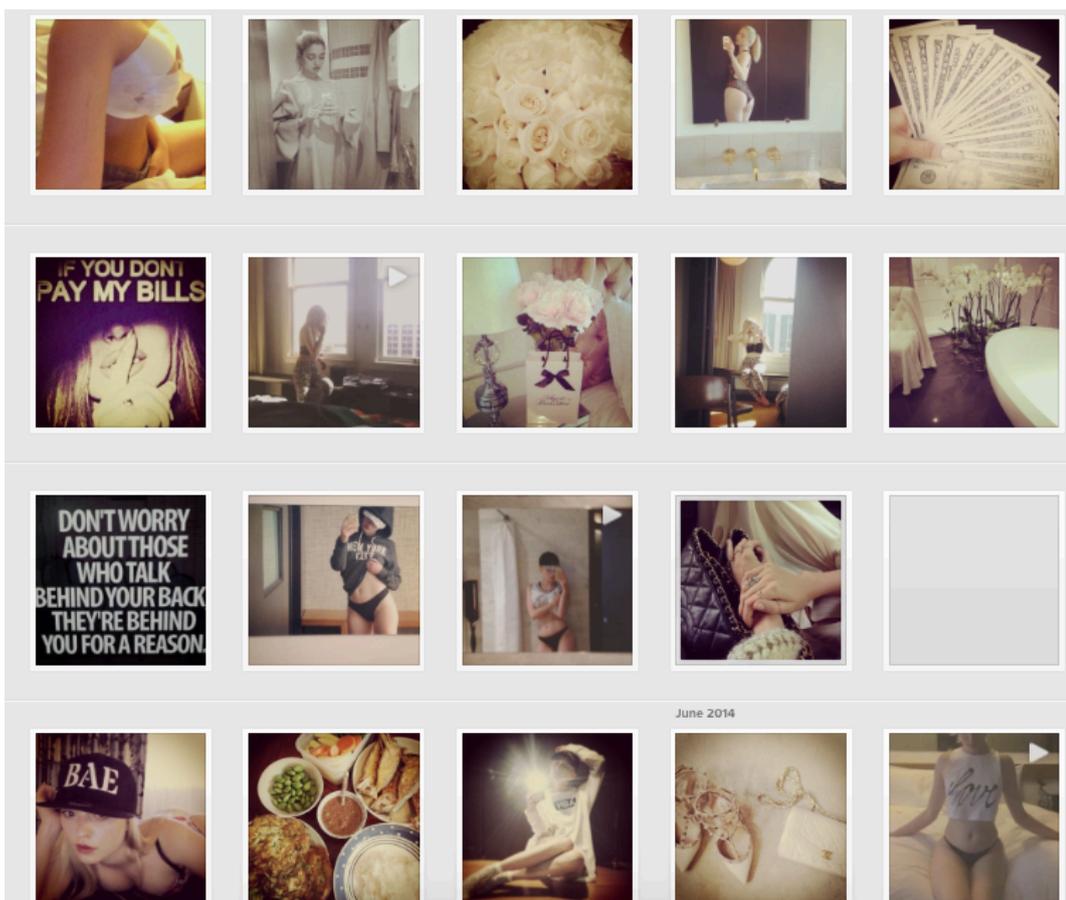
Figura 35: Parte I: Amalia Ulman é uma aspirante a influenciadora digital, que ama livros, objetos fofos e tons pastéis.



Fonte: *Amalia Ulman*. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/http://instagram.com/amaliaulman>

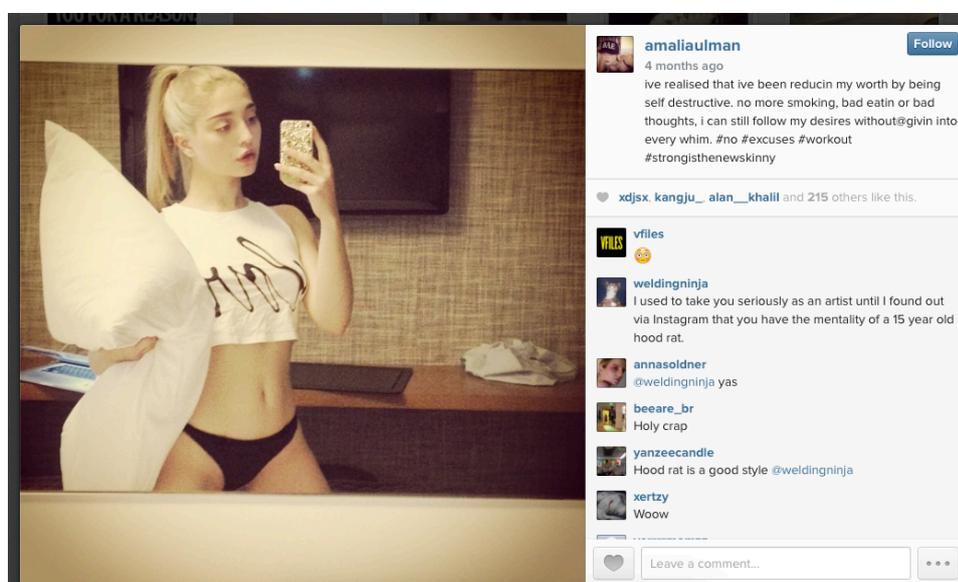
A primeira fase de postagens de Amalia Ulman foi um sucesso, conquistando vários seguidores que curtiam e comentavam em suas fotos. A segunda fase, no entanto, trazia algumas mudanças em sua narrativa. Amalia se apresentava como “a própria chefe, modelo e artista” e incorporou uma personagem mais malvada, uma anti-heroína sexy, que passa por cirurgias estéticas em nome da aparência, consome drogas e cada vez mais mostra o seu lado consumidora, em roupas e acessórios luxuosos que aparecem em suas *selfies* (figura 36).

Figura 36: Parte II: Amalia Ulman além de interesseira, é sexy, narcisista e “má”



Fonte: *Amalia Ulman*. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014155217/http://instagram.com/amaliaulman>

Figura 37: Amalia Ulman começa a receber críticas e ódio de seus seguidores.



Fonte: *Amalia Ulman*. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014155217/http://instagram.com/amaliaulman>

Inspirada por celebridades cujo sucesso no *Instagram* se deve graças a narrativas semelhantes, Ulman fingiu ter colocado silicone em seus seios, postou fotos semi-nua alteradas em programas de edição, ganhou admiração de meninas com propósitos semelhantes e ódio gratuito.

Tal situação fez com que pessoas, que trabalharam com a artista em uma exposição, a abordassem e dissessem que a imagem passada por ela no *Instagram* estava destruindo sua carreira. Isso sem contar comentários de pessoas próximas que se mostravam desapontadas ou espantadas na pessoa em que ela havia se tornado.

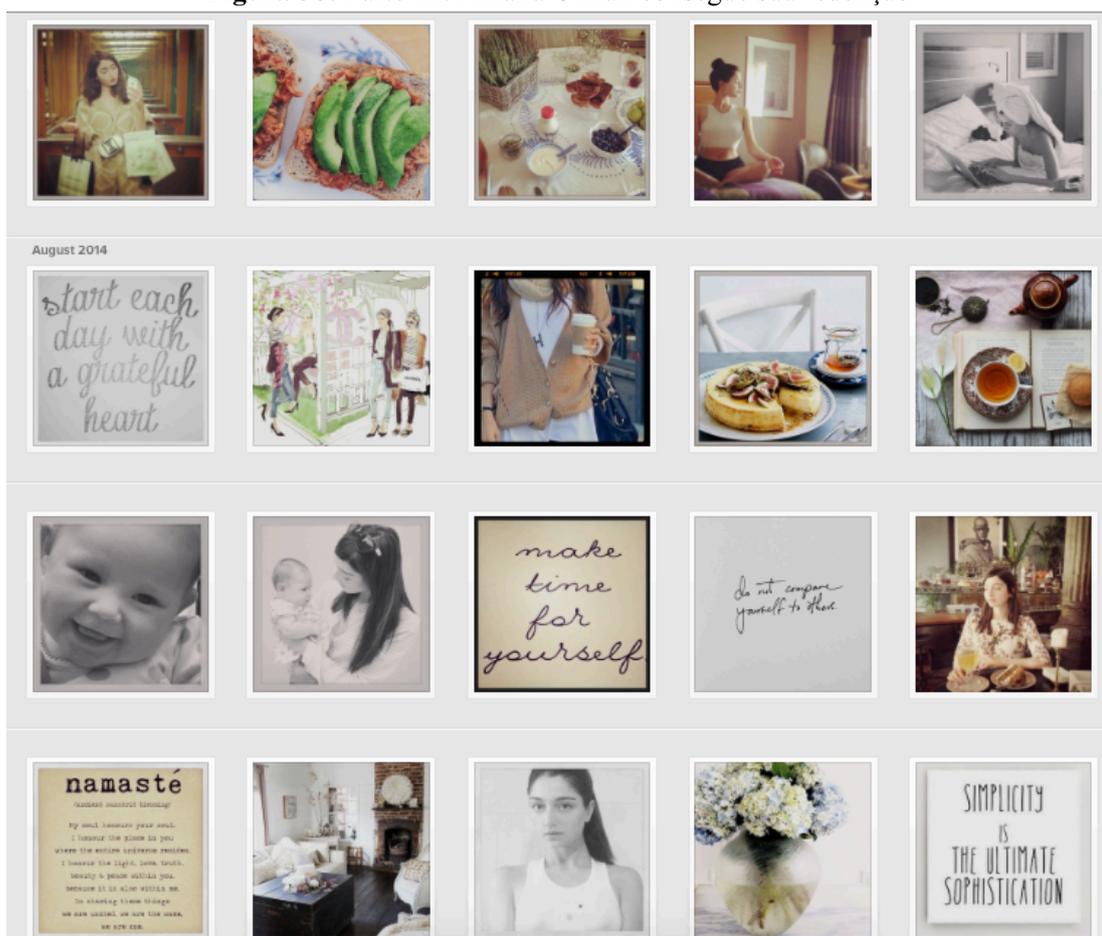
Um de seus seguidores comentou em uma foto algo como “Eu te levava a sério como artista até descobrir via *Instagram* que você tem a mentalidade de uma vadia de 15 anos”, enquanto outra questiona: “Por que o significado e o valor de uma obra diminuem quando a artista não age de acordo com o esperado por seu expectador?” (figura 37).

Em entrevista ao jornal inglês *The Telegraph*⁷⁹, Amalia Ulman disse ter planejado toda a história que contaria em seu *Instagram*, suas fases e estilos que adotaria. Segundo ela, seria uma sátira e muito mais além. Ela queria “provar que a feminilidade é uma construção, e não algo biológico ou inerente a qualquer mulher” e que “as mulheres entendem a performance muito mais rápido do que os homens”, e a graça de sua performance “era admitir o quão trabalhoso é ser uma mulher e como não é algo natural, é algo que se aprende” (ULMAN, Amalia. 2016. Tradução nossa).

A terceira e última parte, funciona como uma redenção do que havia criado. Amalia perceberia que era hora de uma reabilitação, curar suas doenças e ser uma pessoa melhor. Sua personagem posta uma mensagem se desculpando por seu comportamento, agradece o apoio de amigos e familiares por terem a resgatado de um lugar sombrio. Suas postagens, a partir deste momento, são focadas em fotos de comidas saudáveis, mensagens positivas, *selfies* de Amalia em poses de ioga e um suposto novo namorado (figura 38).

⁷⁹ FONTE: SOOKE, Alastair. *Is this the first Instagram masterpiece? The Telegraph*, 18/01/2016. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>. Acesso em 12/04/2018.

Figura 38: Parte III: Amalia Ulman consegue sua redenção



Fonte: Amalia Ulman. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014162333>/<http://instagram.com/amaliaulman>

Amalia Ulman volta à cor natural de seu cabelo, e diz que “seu passado é sua lição”, se tornando uma nova inspiração para meninas más que encontraram um caminho e propósito em suas vidas. Logo depois de sua última transformação na parte III, a artista postou em setembro de 2014 em sua conta que havia chegado a um fim, deixando claro que tudo consistia em uma performance. Muitos seguidores duvidaram e não acreditaram, e Amalia Ulman conseguiu enganar muitas pessoas.

A performance de Ulman deixa clara a potência emergente das redes sociais em nosso cotidiano. Ela aborda a cultura das aparências online, a virtualização das vidas e quão fácil é acreditar naquilo que está na internet, através de uma expressão artística. Tal como outras artistas anteriores, ela se aproveitou de máscaras para questionar o que define uma mulher, e a fragilidade que temos quando expostos a outros olhares.

Ela permite que criemos impressões sobre sua vida e a julguemos por isso, suas três personas são tão bem construídas que chegamos a acreditar que Amalia poderia ser qualquer uma delas. Suas *selfies*, vídeos e outras imagens juntamente com os filtros que ajudam a compor

cada uma das três partes também são fundamentais para compreendermos o mundo de cada uma das fases vividas. É como se a artista criasse uma prancha visual com elementos que se relacionam e contam uma história, bem como Aby Warburg em *Atlas Mnemosyne* e muitos outros que foram influenciados por ele, utilizando de uma linguagem menor para estruturar seu objetivo artístico.

O que Amalia Ulman fez em *Excellences & Perfections*, são outramentos assim como os de Cindy Sherman em *Untitled Film Stills* e Kathleen Hanna em *My Life With Evan Dando (Popstar)*, por exemplo. O suporte escolhido, uma conta no *Instagram*, talvez proporcione uma sensação ainda maior de realidade, diferentemente do que acontece com uma simples fotografia ou um *zine*.

Como logo de início a performance passou despercebida, mais chances Amalia teve de disparar identificações e contradições nas pessoas que esbarravam em seu trabalho, e que acreditavam se tratar apenas de mais uma garota que não tem muita noção do que posta na internet.

Os comentários recebidos em suas fotos e o aumento no seu número de seguidores deixam claro que com o passar do tempo aqueles três tipos de pessoas representadas por Ulman atraem olhares e atenção. Muitos desejam acompanhar vidas de pessoas que parecem perfeitas e inatingíveis.

Podemos nos perguntar várias coisas depois de visualizarmos *Excellences & Perfections*. Quem somos nós na internet? Por que gostamos de nos exibir? Quem está nos olhando? Que impressões transmitimos?

Toda performance encontra-se disponível online, em links que direcionam o usuário às datas das postagens relativas ao ano que foi realizada. É curioso notar que muitos usuários ainda comentam nas fotos de *Excellences & Perfections* que sentem falta de Amalia, mas não temos certeza a qual Amalia se referem.

Excellences & Perfections, é muito mais do que simples fotos postadas no *Instagram*. A performance consegue tecer comentários sobre vários aspectos que cercam as mulheres na arte e no ciberespaço. O olhar sobre seu corpo e seu redor é também um olhar feminino que instaura duras críticas sobre o exibicionismo online, os julgamentos sobre as vidas alheias e como uma mulher que transmite confiança sobre si é um alvo fácil para comentários negativos e ofensas.

O sucesso da performance fez com que parte das fotografias fossem incluídas na exposição coletiva *Performing for the Camera* realizada no museu britânico *Tate Modern* em

2016⁸⁰. Ela também foi transformada em livro, contendo além de suas fotografias, alguns dos comentários que apareciam nas postagens de Amalia. A artista, que diz⁸¹ produzir *net art*, acredita não pertencer à categoria de “artista do *Instagram*” só porque uma de suas performances teve suporte na rede social. Ela diz que apesar de não gostar do *Instagram*, ele é o que está disponível no momento, sendo uma rede social mais acessível.

Suas obras estão online não porque ela acredita que seja o melhor suporte para elas, e sim por funcionarem daquele jeito, ela vê potencialidade em expor online assim como outra maneira mais tradicional. Assim como Amalia, eu também entendo a internet e as redes sociais como caminhos disponíveis para se criar arte. Postar sua obra online é uma solução encontrada para dizer ao mundo sobre sua presença, marcar um território entre os milhões de dados em rede.

Sendo assim, trago em seguida uma curadoria de minha autoria de obras de mulheres artistas cuja internet é seu maior expoente. Minhas escolhas se basearam em pontos já abordados nesta dissertação, transitando entre o olhar feminino (*female gaze* e *girl gaze*), relações entre corpos e nudez, sátira e humor, outramentos e uma linguagem menor.

Entre as selecionadas estão meninas que optaram pela internet como principal meio expoente, e que narram de alguma forma como é ser uma mulher artista nos dias atuais. Seus caminhos percorrem um ambiente artístico dentro e fora da internet, fazendo proveito das ferramentas que ambos fornecem. São artistas que fui conhecendo aos poucos, salvando seus nomes em pastas de favoritos, algumas enquanto eu ainda nem pensava que algum dia fariam parte de algo como esta pesquisa, já outras fui identificando durante minha escrita.

4.2 Apontamentos de uma curadoria menor (intimidades e outramentos)

Espaços vazios às vezes precisam ser ocupados. As resistências enfrentadas por uma arte menor proporcionam aos seus curadores um pensamento de ocupação ainda que instantânea, aproveitando qualquer centelha em branco para se fazer presente. Nesta dissertação, me aproveitei de um espaço – folhas em branco – para expandir uma conversa que há anos vem sendo negada ou empurrada para debaixo do tapete. Sabemos que durante toda a

⁸⁰ FONTE: ELER, Alicia. *Amalia Ulman's Instagram performance exposed the flaws in selfie culture*. CNN, 29/03/2018. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/amalia-ulman-instagram-excellences-perfections/index.html>. Acesso em 12/04/2018.

⁸¹ FONTE: FREEMAN, Nate. *'I'm Laughing at Myself a Little Bit': Amalia Ulman on Her Show in London, and Ending Her Instagram Performance*. Artnews, 10/04/2016. Disponível em: <http://www.artnews.com/2016/10/04/im-laughing-at-myself-a-little-bit-amalia-ulman-on-her-show-in-london-and-ending-her-instagram-performance/>. Acesso em 12/04/2018.

história da arte (e até mesmo hoje em dia) as mulheres artistas ainda sentem as disparidades existentes entre gêneros quando se trata de reconhecimento e exposição.

Mesmo com o aumento das pesquisas de viés feminista que criticam toda a trama por detrás das instituições, autores e olhares, nós mulheres temos que recorrer a outras formas e saídas para que nossas vozes sejam ouvidas. O funcionamento ou o ritmo, assim digamos, da arte feita por mulheres, segue uma trajetória distinta daquela história da arte tradicional, algo perceptível ao longo desta dissertação.

A sua maneira rizomática nos faz percorrer temas que parecem repetitivos, mas que não o são, haja vista a relevância nos dias atuais de debater-se, por exemplo, a nudez feminina. Pensa-se desde a década de 1970 sobre os modos de ver as imagens, embora ainda não se tenha conseguido reivindicar totalmente um olhar feminino. Assim como Pollock (2010) penso que um *Museu Feminista Virtual* seja um encontro muito mais conveniente do que a construção de algo físico e permanente. Por isso, permito-me realizar em algumas destas páginas um encontro semelhante ao que o *Museu Feminista Virtual* realiza, entre leitor e observador, com algumas obras feitas por mulheres.

Entretanto, não adoto a palavra *museu*. Prefiro me dirigir a este lugar como um espaço, um espaço virtual que possa acolher conteúdo contemporâneo e feminista. As obras escolhidas pertencem à geração de jovens artistas que expuseram grande parte de sua arte na internet, não só por uma questão de escolha. Essa nova geração, pouco discutida, vai criando aos poucos redes de apoio entre artistas de todo o mundo, marcando sua presença ainda que num mundo cibernético. Sabemos que a internet não é uma solução, e muitas meninas estão interessadas apenas em conhecer novas plataformas e aproveitar das ferramentas que possam oferecer, assim penso.

Este espaço não é virtual por se tratar de artistas que expõem na internet, embora a maior parte ainda exiba fielmente online. Essa curadoria fala muito mais sobre a percepção de si do que das tecnologias atuais, ela traz consigo questionamentos sobre como somos vistas por nós mesmas e pelos outros, associações que fazemos com nosso corpo, intimidades e outramentos. Máscaras que persistimos em usar, nos mostrando, e mesmo vivendo em pleno século XXI, sofremos com ideias e pensamentos vindos de muito antes disso.

Ao distribuir as imagens, estabeleci elos de semelhança entre elas, dividindo-as em seis seções. Como Warburg (1924-1929) e consequentemente Pollock (2010) fizeram em pranchas e salas, respectivamente, cada uma das seções deste espaço arranjado por mim possui uma narrativa distinta. Embora tenha me inspirado em Warburg e Pollock, me limitei a escolher

obras criadas entre o período de tempo de 2010 a 2017, deixando que o tempo interferisse na minha decisão.

Como a abordagem se baseia em um *girl gaze*, não faria sentido acrescentar imagens anteriores neste espaço. Contudo, ele não deixa de recorrer a elementos artísticos utilizados por artistas mulheres previamente, outrora abordados nessa dissertação. São visões de mundo de garotas completamente diferentes, traduzidas em fotografias, ilustrações e colagens que ajudam a contar um pouco da história de uma geração familiarizada com tecnologias surpreendentes.

As seções estão arranjadas de acordo com características em comum entre as imagens, sendo que todas elas remetem a um só enredo, o da vida das mulheres. A primeira seção nos mostra um pouco como esta visão de mundo está sendo formada através das *selfies* e captura de si, e o que elas podem nos narrar. A segunda segue um percurso parecido, baseada na forma como as garotas veem seus corpos hoje, sua nudez captada espontaneamente, sua sensualidade ou inocência.

A terceira, segue este mesmo viés das intimidades, questionando as máscaras e os disfarces, as camadas e artificios que as mulheres ainda que muito jovens aprender a lidar. A quarta nos revela momentos de liberdade, em que estas garotas não estão apenas despidas de suas roupas, mas de suas obrigações, sejam elas sociais ou com seu corpo. A quinta seção traz o mundo das associações, interpretações do que o mundo feminino pode ser. Em seguida, a sexta e última seção volta a tratar do corpo e da nudez, mas como um desconforto, propondo estranhamentos nas orquestrações possíveis de um mundo feminino ainda visto como frágil.

4.2.1 Seção 1

Figura 39: *Maysa*. Luisa Dörr, 2015

Fonte: *Luisa Dörr*. Disponível em: <http://luisadorr.com/#maysa>

“A *selfie* é a combinação da autoimagem, do autorretrato do artista como herói e a imagem da máquina da arte moderna que funciona como uma performance digital” (MIRZOEFF, 2016, posição 355-356. E-book. Tradução nossa.).

Meninas e câmeras, a postos: comecem a capturar o que quiserem. Esta primeira seção abre minha curadoria de imagens, deixando rastros para que as outras continuem a contar algo. Apreciamos garotas pegas no flagra, com seus celulares capazes de registrar o que acontece ao seu redor. Que momento estão a capturar? Por que falar de *selfies*, *nudes*, momentos banais? Penso no que diz Mirzoeff (2016) sobre isso, e concordo que as *selfies* registram nossas tentativas de performar, os conflitos entre o que é ou não aparente nas imagens finais

Apesar de não saber muito sobre quem é Maysa, podemos deduzir um pouco sobre a personagem central da série de fotografias de Luisa Dörr. A fotógrafa brasileira, mais especificamente baiana, retrata em *Maysa* (2015) algumas das cenas do cotidiano de uma menina e seu envolvimento com concursos de beleza e trabalho como modelo. Pelo o que as fotos mostram, a garota simples e tímida, ganhadora de uma faixa do *Miss Brasil Infantil* –

Beleza Negra SP 2014, está crescendo e aprendendo a lidar com a transição da infância para a vida adulta.

Maysa possui um olhar contido, que é transmitido para a outra garota mais nova que aparece nas suas fotos. Somos apresentados ao mundo dos concursos e seleções das quais Maysa participa, assim como momentos de intimidade com suas amigas e família, e provavelmente sua irmã. Na fotografia aqui escolhida (figura 39), vemos Maysa de costas, posando para a câmera de um celular. Não sabemos ao certo se ela está gravando um vídeo, tirando uma foto ou apenas brincando; mas temos a impressão de que ela é o foco de toda ação, e por isso seu corpo já se encontra em uma pose, em um ângulo típico de modelo.

Diferentemente da segunda fotografia (figura 40), Maysa não possui o corpo relaxado e não vemos sua expressão facial. Será que Maysa está tão acostumada com a vida de modelo e miss que até mesmo suas brincadeiras giram em torno disso? Mesmo muito jovem, ela parece saber o quanto sua imagem e aparência significam quando está diante de uma câmera. Enquanto ela é capturada pelas lentes de um celular, outro aparelho móvel captura toda a cena.

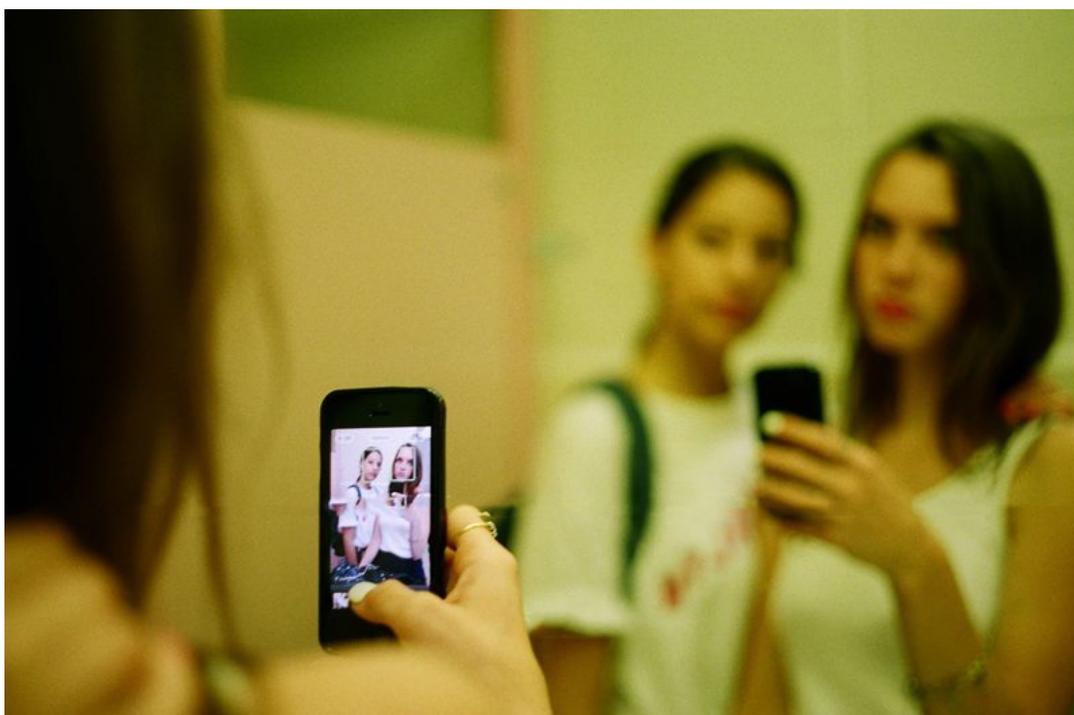
Isso porque Luisa Dörr utiliza um celular para tirar suas fotos, e todas as suas séries mais recentes foram fotografadas com um iPhone. A qualidade das suas fotos, independente da câmera de seu *smartphone* revela que Luisa consegue criar poéticas, imagens artísticas com o uso de um aparelho que não é profissional.

Tal fato tornou-a conhecida mundo a fora, sendo convidada a criar as capas da revista norte-americana *Time*⁸² em 2017, após a editora de fotografia da revista descobri-la no *Instagram*. Seu trabalho também foi destaque em várias outras publicações internacionais que destacam quão preciso é seu olhar, e como fotos tiradas com um celular também têm seu valor.

Luisa Dörr em *Maysa* (2015) comenta sobre tecnologias, mesmo que indiretamente, e sobre a vida de adolescentes que se tornam adultas muito cedo, acostumando-se rapidamente com um mundo de aparências. O tom documental de suas fotos nos faz acreditar na história da jovem Maysa, que parece distante, mas ao mesmo tempo perto de nossa vivência. Afinal de contas, quem hoje não presencia crianças e adolescentes brincando de ser modelos e tirando fotos de si com o próprio celular ou dos pais?

⁸² FONTE: MARTÍN, María. *A fotógrafa brasileira que levou um iPhone à capa da 'Time'*. El País, 17/09/2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/16/cultura/1505589878_718246.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM. Acesso em 10/05/2018.

Figura 40: *The teenage gaze*. Petra Collins, 2013



Fonte: Petra Collins. Disponível em: <http://www.petracollins.com/the-teenage-gaze/>

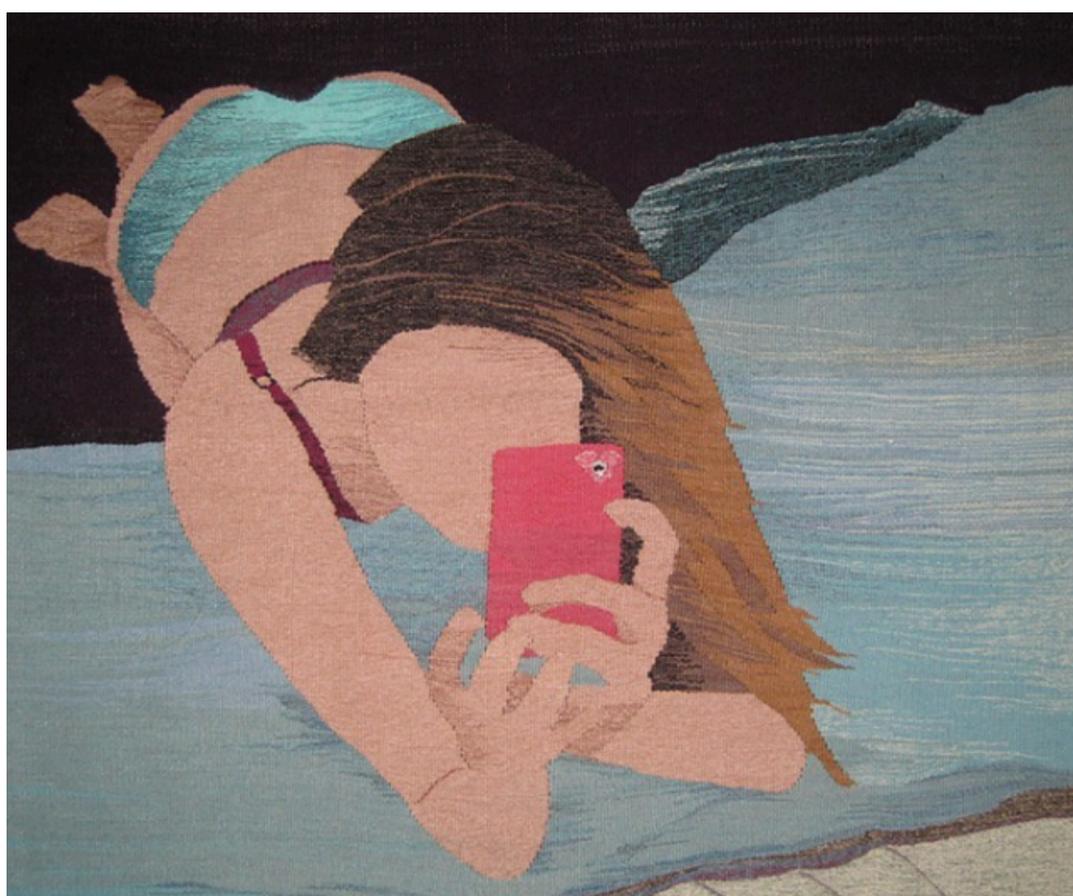
Em *The teenage gaze* (2010) (figura 40), série de fotografias de Petra Collins, temos uma outra ideia de adolescência. Longe de concursos e holofotes, vemos *selfies* e composições que fogem um pouco do estilo de documentação das fotos de Luisa Dörr. As cores e cenas das fotos de Petra Collins são duvidosas, parecem ter saído de algum filme melancólico sobre a adolescência. Os seus temas, entretanto, não são fantasiosos. A figura seguinte (figura 40) exhibe duas garotas de frente a um espelho, em um ambiente que se assemelha a um banheiro pelas paredes e portas ao fundo.

A imagem refletida é fosca, mas conseguimos ver com nitidez o que está projetado na tela do celular segurado por uma das garotas. Trata-se do que a câmera de seu *smartphone* está capturando, uma *selfie* das meninas ao espelho. Estranhamente vemos várias imagens em diferentes momentos: aquela em que Petra captura a cena, a imagem total; aquela que é refletida e a que será registrada pela câmera do celular.

As cores da cena que acontece e a que é projetada na tela do *smartphone* possuem cores e ângulos que não correspondem ao que conseguimos ver. Seriam os filtros escolhidos pelas meninas? Não há um controle exato do que pertence ao mundo real e o da ficção, porque estes se misturam. As garotas escolhem para onde mirar suas lentes e o que fazer com elas, inventando suas próprias imagens.

Metalinguisticamente, em *The teenage gaze* (figura 40) tem-se a captura imagética do momento em que estão sendo feitas *selfies*. Através de uma captura imperceptível, é como se estivéssemos presentes naquele momento e pudéssemos sentir o silêncio e o clima do ambiente. Garotas gostam de tirar fotos, posar para as câmeras talvez nem tanto. Num cotidiano cercado de imagens de mulheres, em maioria criadas por homens, como as mulheres podem contar sua história, registrar seu mundo? O que podemos aprender com os contraditórios *nudes*, nessa situação? As obras de Erin M. Riley comentam um pouco sobre isso.

Figura 41: *Nudes 9*. Erin M. Riley, 2013



Fonte: *Erin M. Riley*. Disponível em: <https://erinmriley.com/section/444751-2014-2005.html>

Nudes 9 (figura 41) consiste em uma tapeçaria, cuja figura de uma mulher aparece mirando seu celular para frente, em uma pose sensual apenas de calcinha e sutiã, como se estivesse tirando uma *selfie*, um *nude*. Não vemos o seu rosto e sua expressão facial, e surgem com isso dúvidas sobre qual o propósito da artista, se a mulher retratada pode ser entendida como um objeto ao mesmo tempo que detém o controle da narrativa de sua imagem.

Erin M. Riley cria suas peças através da técnica da tapeçaria, tecendo imagens que falam sobre sexo e internet. *Nudes*, *frames* de vídeos pornôns do *Youtube*, *gifs*, *selfies* e fotografias

coletadas online são transportadas para um suporte totalmente diferente, comentando a durabilidade que estas imagens supostamente deveriam ter. As imagens que aparecem nas suas obras jamais esperavam ser vistas em tapeçarias, e questionam a técnica *versus* o motivo, o passado e a tradição de tecer e bordar imagens com fotos que são consideradas sem importância, ou que não caberiam em tal suporte.

Packard (2015) fala sobre o trabalho de Riley: “A *selfie* e a tapeçaria parecem ser opostos por natureza. A *selfie* é tipicamente de improviso, desaparecendo no *Snapchat* ou se enterrando no ciberespaço, ao passo que a tapeçaria é o produto de um processo lento, deliberado e feito para durar por gerações”⁸³.

E como as pessoas acreditam que suas imagens serão apagadas, acabam enviando fotos íntimas, como os *nudes* que Erin M. Riley representa em suas tapeçarias. Esses opostos são interessantes justamente porque as imagens são eternizadas em suportes vistos como eternizadores, apesar do conteúdo fazer parte de um universo feito para durar pouco, se perder na internet.

Os corpos nus ou seminus do trabalho da artista não estabelecem apenas uma relação entre a duração da imagem e seu suporte, eles também chamam a atenção sobre a maneira como protagonizam o espaço. Passamos a questionar o motivo que as levam a fazer isso, seu olhar feminino sobre seu corpo, e qual o destino dessas imagens. Esses *nudes* serão vistos por quem? Qual a intenção por detrás deles? Como as mulheres aparecem tirando fotos de si mesmas, fica claro que o olhar que têm sobre o seu corpo é um olhar feminino, e não masculino.

Contudo, é um olhar feminino que também sabe que está sendo observado, característica tradicional da pintura, uma nudez que pode ser relacionada à objetificação. Berger (1972) afirma que este nu está relacionado com a experiência sexual, em que “o corpo nu, para se tornar um nu, tem de ser visto por alguém enquanto objeto” (BERGER, 1972, posição 465-466. E-book. Tradução nossa).

As obras de Erin M. Riley têm como tema algo tão contemporâneo como o compartilhamento de imagens e vídeos nas redes sociais, mas redirecionam esse conteúdo mesmo que indiretamente, às pinturas de nus não-contemporâneas. Criticam o *male gaze* ao nos fazer debater se a visão sobre a sensualidade do corpo feminino é sempre um clichê criado por homens ou se as mulheres podem criar suas próprias narrativas sensuais.

⁸³ FONTE: PACKARD, Cassie. *Tapestries for the Tinder generation*. Dazed Digital, 01/04/2015. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24222/1/tapestries-for-the-tinder-generation>. Tradução nossa. Acesso em 20/06/2018

Contrariamente, por mais que seja a mulher a criadora das *selfies* e *nudes*, a sua imagética sexual ainda funciona como a pós-renascentista, ela é “frontal – literal ou metaforicamente – por que o protagonista é objeto sexual dos olhares do espectador” (BERGER, 1972, posição 495-496. E-book. Tradução nossa), e cumpre com seu papel de incitar o desejo por meio de arquétipos (SONTAG, 2004).

Em *Not Olympia* (figura 43), tece-se um olhar sobre a pintura *Olympia* (1863) (ANEXO D) de Édouard Manet (1832-1883). Na pintura, a personagem *Olympia* é a mulher que aparece deitada e nua, confrontando o espectador com um olhar direto, enquanto ao fundo uma mulher negra lhe traz flores.

Figura 42: *Not Olympia*. Petra Collins, 2017



Fonte: *Dazed Digital*. Disponível em:

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35115/1/petra-collins-is-curating-a-moma-night-about-the-female-body>

Ela faz referência às outras pinturas de nus femininos, principalmente as que possuíam como tema a mitologia grega, traduzida na figura de Vênus. A pintura *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano (ANEXO E) é a que mais rapidamente vem ao meu imaginário⁸⁴.

A três protagonistas – da fotografia de Collins e das pinturas de Manet e Ticiano respectivamente – estão representadas em nus frontais. Porém, podemos extrair percepções diferentes, na medida em que uma delas foi representada por um olhar feminino.

⁸⁴ Magalhães (2007) diz que outros pesquisadores já associavam a pintura de Manet com a de Ticiano, como Arasse (2000). Isso porque, segundo ela, “Arasse reforça essa aproximação ao apontar para o fato de que, também, a mão que cobre o sexo de Olympia está posicionada no ponto central da composição, e marca, mais uma vez, a separação entre o primeiro plano e o plano de fundo. O recurso usado por Manet, inclusive, é exatamente o mesmo do mestre veneziano: uma seção escura de parede com uma cortina” (MAGALHÃES, 2007, p.55).

A pintura de Manet teve como modelo Victorine Meurent, que já havia posado em outras ocasiões para o pintor, como na obra *O almoço na relva* (1863). Em *Olympia* (ANEXO D), o nu retratado é uma prostituta, e não uma figura mitológica como o de uma Vênus, “o que imediatamente a coloca em uma posição de marginalidade diante de sua sexualidade” (MAGALHÃES, 2007, p. 56). Ela leva uma vida luxuosa, demonstrada em alguns elementos do quadro, entre eles os ornamentos que estão em seu corpo e à sua volta. Seus brincos, o bracelete, a gargantilha, os sapatos e uma empregada negra a seu dispor são parte da vida de uma mulher cheia de posses, porém submissa às vontades de um amante. *Olympia* era um dos nomes adotados por mulheres que se prostituíam que preferiam esconder sua verdadeira identidade, e pertenceria a uma categoria de prostitutas de escalão superior às outras (FLOYD, 2004).

A fotografia *Not Olympia* nega desde o seu título que a mulher retratada por mais que se assemelhe à *Olympia* de Manet, não é ela. O cenário em torno da figura feminina é simples, consistindo em um tecido acetinado cor-de-rosa, compondo com outros elementos que não são tão precisos sobre a condição financeira da protagonista da foto. Mesmo assim, está em posse de um *laptop* e *smartphone* podendo indicar a temporalidade do ocorrido. Ela não apresenta nenhuma empregada ou outra mulher ao fundo, não sabemos se ela é uma prostituta, e talvez seja irrelevante aqui se perguntar se a protagonista é ou não uma prostituta. Pelo que conseguimos ver e a figura principal é negra, neste caso a artista Madelyne Beckles, amiga de Petra Collins.

A fotografia foi criada especialmente para o evento realizado no MoMA (*Museum of Modern Art, Nova York*) em 2017, chamado *In Search of Us*⁸⁵, com a intenção de debater os estigmas do corpo feminino na história da arte e que contaria com a presença de Petra Collins,

⁸⁵ Sobre o evento, o MoMA disse: “Com base no ensaio de 1992 de Lorraine O’Grady, *Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity*, Collins e Beckles apresentarão uma performance ao vivo em comemoração ao corpo feminino. As artistas confrontarão as representações tradicionais do corpo feminino em todo o cânone histórico-artístico, que tendem a excluir os corpos de trabalho históricos de ‘outros’, como mulheres, indivíduos não-conformativos de gênero e pessoas de cor. Abordando essa história através das lentes da mulher contemporânea - caracterizada pela autonomia, sexualidade, interseccionalidade e ação - Collins apresenta uma homenagem à odalisca que destaca como os corpos das mulheres têm sido tradicionalmente venerados e degradados. Expandindo a performance ao vivo, Collins também convidou Beckles, Grace Miceli e Aleia Murawski para criar vídeos curtos como parte de um ‘salão digital’ no *Instagram* – uma referência ao *Salon des Independants* do século XIX - usando a plataforma para reexaminar o papel do cânone em um contexto contemporâneo”.

FONTE: MoMA, *PopRally Presents Petra Collins: In Search of Us*. 18/03/2017.

Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/events/2948>. Tradução nossa. Acesso em 15/05/2018.

Madelyne Beckles, uma sala de exibição virtual hospedada no *Instagram*, performance musical do grupo *Junglepussy* e da DJ Madeline Poole.

Inspiradas pela pintura de Manet e no ensaio de Lorraine O'Grady *Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity*, Collins e Beckels resolveram criar uma nova versão de *Olympia*, que fosse negra e representasse uma autonomia sobre sua sexualidade e corpo. Por isso, em *Not Olympia* tem-se uma variação dos signos que compõem a cena, transformando-a em uma leitura distinta da pintura original, não importando se a mulher é ou não uma prostituta.

A “Não-Olympia” ao segurar um *smartphone* com a câmera virada para o expectador sugere tirar um *nude*, como se fosse ela a autora de toda a imagem. Ela controla a sua pose e seu olhar, não está nua e muito menos acompanhada, a não ser de seu celular, computador e objetos em cima de onde está deitada. Além disso, ela aparece com uma das mãos dentro de sua roupa íntima, como se masturbasse.

Os contrastes entre a *Vênus* de Ticiano e *Olympia* de Manet estão também na forma como cada uma delas pousa sua mão sobre o seu sexo. *Not Olympia* seguiria os passos da *Vênus* de Ticiano, que remeteria aos olhos de alguns pesquisadores, como afirma Magalhães (2007), ao ato da masturbação, enquanto *Olympia* de Manet apenas cobre suas partes com a mão.

Not Olympia discute sobre a nudez feminina e a representação de corpos não canônicos, como o corpo negro. A figura feminina escolhe aparecer em suas roupas íntimas da mesma forma que poderia estar nua, mas por uma questão de escolha ela decide o que mostrar ou não. Como ela aparenta dominar sua narrativa, ela pode decidir se é sensual posar da forma como está e quem poderá visualizar seus *nudes*.

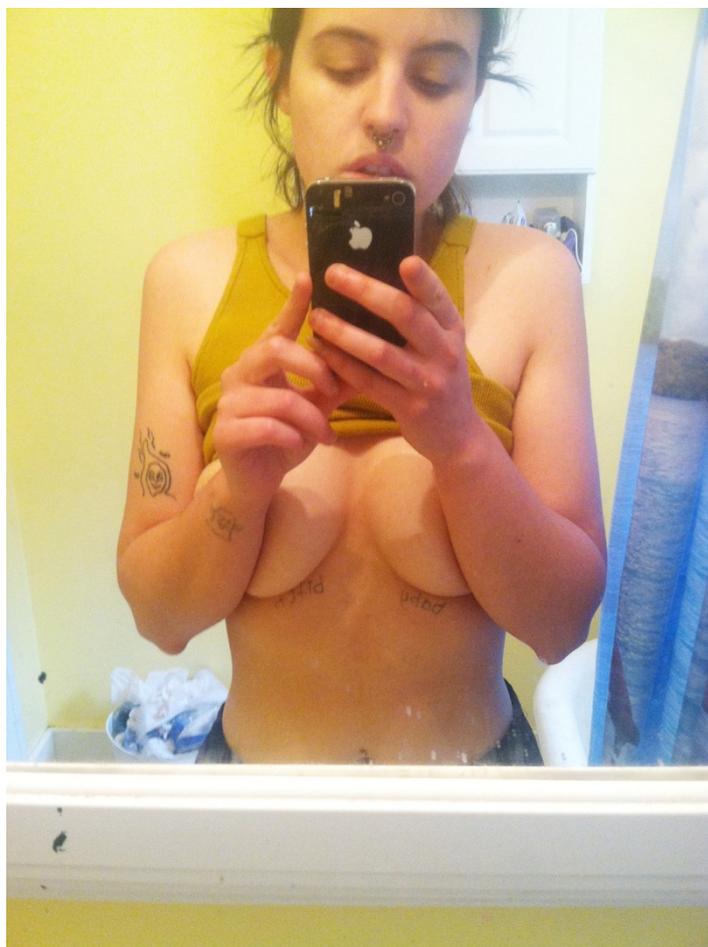
A contestação da ideia de que os *nudes* sempre serão imagens sensuais, segue o caminho do debate existente sobre a diferença que há entre a nudez como um estado ou objetificação. Em inglês, as palavras *nakedness* e *nude* traduzidas literalmente para o português significam nudez. Entretanto, há uma diferença no emprego de tais palavras na cultura visual, como Berger (1972) anuncia: *to be naked* é estar despido, e *to be nude*, estar nu.

Estar nu, *nude*, carrega consigo a ideia de sensualidade, e não apenas estar sem roupas. Estas contravenções foram propostas por Kenneth Clark (1956) em sua obra *The Nude*, ponto de partida para a escrita de Berger (1972) chegar à conclusão de que estar nu, não é estar pelado, não é um estado. A nudez implica colocar tal corpo em exibição, uma forma de se “vestir” (BERGER, 1972). No caso da arte, o nu não é somente o assunto, ele é uma categoria (CLARK, 1956).

As fotos sensuais tiradas pelos *smartphones* ou *webcams* e compartilhadas na internet receberam o nome de *nudes*, por conotarem uma sensualidade. A pessoa ao tirar um *nude*, se

prepara para tal momento, escolhe uma pose, o que mostrar, qual ângulo. E dessa maneira ela consegue produzir uma imagem de nudez, que poderá ser compartilhada secretamente ou não. Quando essa imagem é liberada na rede, ela cai em mãos desconhecidas, podendo gerar desconforto a quem inicialmente não teria tal intenção⁸⁶.

Figura 43: *Should I send this?*. Molly Soda, 2015



Fonte: *Dazed Digital*. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24945/1/the-cyber-feminist-leaking-her-own-nudes>

Should I Send This? (figura 43) aparece nesta dissertação logo no começo. Volto a colocá-la mais uma vez, escolhendo outra fotografia da série, concebida em um *zine* de mesmo nome, desta vez conectando-a com outros tópicos aqui abordados. Comparando-a com as demais fotografias desta seção, esteticamente somos surpreendidos. Mesmo que ela fale sobre o uso da tecnologia, das câmeras de celulares para produzirem imagens, e da forma como as mulheres aproveitam disso para reivindicarem seu olhar, o resultado obtido é estranho.

⁸⁶ O termo *Revenge Porn* (Pornografia de Vingança), por exemplo, surgiu do fato de ex-namorados repassarem sem autorização, vídeos e imagens íntimas de seus companheiros (na maioria das vezes mulheres) como forma de vingança e difamação.

Molly Soda, que resolve liberar seus *nudes* publicamente, nos faz questionar se as imagens são *nudes* ou não. A imagem parece ter sido tirada em frente a um espelho de um banheiro, vemos um cesto com papéis ao fundo que se assemelha a uma lixeira, as cores são saturadas e a qualidade sofre interferências. Mesmo estranha, a foto continua sendo um *nude*. Ela inusitadamente possui um caráter sensual, aproxima-se do espontâneo, de algo corriqueiro.

Amalia Soto, quando assume o papel de Molly Soda, interpreta uma personagem tal como Amalia Ulman em *Excellences & Perfections*. Ela é a garota que cresceu com a internet, que viveu o período do surgimento e decadência dos *blogs*, textos serem resumidos a 140 caracteres no *Twitter*, pessoas ganharem fama no *Tumblr* por suas postagens excêntricas. Não sabemos qual a distância entre a pessoa Amalia e Molly, e ela não deixa claro se sua vida é diferente daquilo que aparenta ser online.

O que percebemos nas obras de Molly Soda, são comentários sobre as garotas e suas relações com a internet. A maioria é constituída por *prints* de vídeos feito com a *webcam*, *selfies* com uma qualidade ruim, telas de computadores que supomos ser de sua posse. Ambientadas quase sempre em um quarto, lidamos com capturas de momentos íntimos de alguém que não conhecemos, mas que temos a impressão de conhecer.

Várias de suas obras inclusive foram censuradas por plataformas como o *Instagram*, e como afirma a artista, isso não seria diferente uma vez que o corpo feminino é frequentemente policiado⁸⁷. Segundo ela, "como mulheres, crescemos aprendendo a ser críticas em relação a nossos próprios corpos, assim como aos corpos de outras mulheres - há um grande sentimento de vergonha embutida em tudo isso" pois "há um grande medo que envolve o corpo feminino - uma foto nua imediatamente se torna pornográfica, mesmo que não seja essa a intenção⁸⁸."

Por essa razão ela lançou um livro juntamente com Arvida Byström que exhibe algumas postagens feitas no *Instagram* por várias artistas que teriam sido deletadas por violarem os termos da rede social. *Pics or It Didn't Happen: Images Banned From Instagram* (2017) reúne um conteúdo previamente censurado, embora seja altamente crítico e muito mais sensível do que algumas das imagens de mulheres que circulam na mídia, por exemplo.

⁸⁷ BURGUM, Becky. *The photos Instagram doesn't want you to see*. Dazed Digital, 06/03/2017. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/34975/1/arvida-bystrom-molly-soda-the-photos-instagram-doesnt-want-you-to-see>. Acesso em 20/05/2018

⁸⁸ FONTE: SODA, Molly. In: BURGUM, Becky. *The photos Instagram doesn't want you to see*. Dazed Digital, 06/03/2017. Tradução nossa. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/34975/1/arvida-bystrom-molly-soda-the-photos-instagram-doesnt-want-you-to-see>. Acesso em 20/05/2018

Ambas as artistas sentiram a necessidade de publicar o que havia sido deletado de suas contas em outro meio fora da internet, para que seu público pudesse perceber que nem toda arte é facilmente aceita, ou como ela pode adquirir outros significados de uma hora para outra.

Seus seguidores nas redes sociais são sua audiência de seu trabalho que tenta criar aproximações entre a vida íntima de uma pessoa a de outras, como se no final pudéssemos dizer “eu também já fui assim”, “eu também já fiz isso”. Por isso a artista resolve liberar seus *nudes*, mostrar *prints* de sua tela do computador: ela torna público o que poderia ser seu motivo para sentir vergonha, pois não precisamos nos envergonhar por coisas tão inofensivas.

Ela tenta diminuir a distância entre o que vimos online e a realidade, tirando o caráter de perfeição das fotografais que podem ser encontradas nas redes sociais, e as construções feitas a partir dele por olhares objetificadores. Sendo assim, o seu discurso sobre as *selfies* diz muito sobre as interpretações posteriores que damos às imagens de nós mesmas e como ainda estamos aprendendo a lidar com isso. Separarmos essa visão de um *male gaze* é apenas o começo de uma trama machista construída durante anos.

4.2.2 Seção 2

Figura 44: *Sad Girl Theory*. Audrey Wollen, 2015

Fonte: *Dazed Digital*. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness>

“O que as garotas fazem na intimidade?” É uma pergunta que se encaixa em todas as seções desta curadoria. Esta segunda seção pega um gancho na anterior, a partir do momento que comento sobre Molly Soda e suas fotos, vídeos e *gifs* que possuem como cenário na maioria das vezes seu quarto. Pinturas de mulheres em momentos íntimos me vem à cabeça, e estamos acostumadas com a nudez feminina de sempre. Mas não esqueçamos das fotografias sensuais e eróticas, também muito presentes.

As fotografias dessa seção trazem consigo um íntimo despido, em que o corpo não seja tão mais importante que o restante da fotografia. Ele está presente em algumas, mas ajuda a compor com os outros elementos, que se impõem. São capturas de momentos que contam histórias, porém implantam dúvidas em nossa mente.

Início essa seção com a fotografia de Audrey Wollen, *Sad Girl Theory* (figura 44). Em 2015, Wollen fez parte da exposição de Richard Prince que continha *prints* de *selfies* do *Instagram*, abordada aqui anteriormente. No entanto, a conta de Audrey Wollen no *Instagram* já fazia sucesso por suas fotografias antes mesmo que uma delas fosse parar na controversa mostra feita por Prince.

Seguindo a ideia de uma *Sad Girl Theory*, Wollen criou o termo para afirmar um discurso feminista em que a tristeza deveria ser vista como um ato de resistência. Wollen em entrevista⁸⁹ disse que o movimento feminista contemporâneo é desgastante, exige muito das mulheres, demandando que ela fosse bem-sucedida em vários aspectos.

Por isso, ela sentia que não conseguia passar uma imagem de feminista feliz e realizada, e conseqüentemente seu trabalho não poderia ser visto como militante. Apropriar-se da tristeza foi uma das soluções encontradas por ela para se fazer presente. Entre suas inspirações, outras mulheres que ela considera como *sad girls* e que seriam cultuadas como pioneiras deste estilo: Sylvia Plath, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Frida Kahlo.

O sentimento de tristeza, ligado ao da fragilidade, nos traz de volta à discussão do que é entendido como pertencente ao universo feminino e da feminilidade. Afirmar-se como uma garota triste, ao invés de durona, seria uma forma de demonstrar força e resistência ao machismo. Seus retratos são tristes, e não deixam de ser feministas. E bom, qual o problema disso?

Em sua conta do *Instagram*, Wollen realizou releituras de algumas pinturas renascentistas e *selfies* cuja expressão facial e corporal permanecem em um estado de melancolia. A imagem escolhida para esta seção (figura 44) nos remete a nudez feminina nas pinturas feitas por homens durante a história da arte.

O corpo nu de Audrey, deitado sobre lençóis, encontra-se em uma pose clichê, apoiando um dos braços em travesseiros, revelando aos nossos olhos somente a parte traseira. Não vemos sua expressão facial, mas as cores frias do restante da fotografia concebem um ambiente de desolação. Vemos também um computador sobre a cama, virado na direção de seu rosto, com a tela ligada. Nesta tela, o reflexo do corpo de Wollen aparece de maneira desfocada, sugerindo que a imagem refletida é a capturada pela *webcam* do computador.

A noção inicial que tínhamos passa a nos confundir, e já não sabemos quem está olhando o quê, e porquê. Por mais que entendamos como uma recriação de uma cena renascentista, o computador e a imagem em sua tela distorcem o resultado final, mostrando que a protagonista da foto escolheu estar assim e, portanto, consegue dominar o olhar que pousará sobre o seu corpo. O que enxergamos na verdade não é a verdadeira captura do momento e sim os bastidores do que está acontecendo, instituindo um clima angustiante se pensarmos que essa é apenas uma das versões de narrativa que tal fotografia poderia ter.

⁸⁹ FONTE: WATSON, Lucy. *How girls are finding empowerment through being sad online*. Dazed Digital, 23/22/2015. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness>. Acesso em 10/03/2018.

Sad Girl Theory (2015) promova reflexões sobre a privacidade e intimidade. Podemos nos indagar sobre como as emoções online podem ser falsas sob a máscara de uma felicidade constante; das histórias por trás das câmeras; bem diferente de quando estamos a sós.

A solidão presente nestas imagens é quase que um objeto. Ela está ali, de certa maneira, completando o restante da história. As fotografias seguintes possuem este mesmo tom, traduzidas nos componentes em comum entre todas elas: quartos, espaços onde não há entrada de luz, camas, colchões, panos, lençóis, roupas, calcinhas. Afinal de contas, até mesmo as calcinhas têm algo a dizer, como em *Palm Springs* (figura 45 e 46) de Mayan Toledano.

Destaque nas duas fotografias, vemos a peça íntima de costas (figura 45) e de frente (figura 46), com estampas distintas. Em ambas, as identidades não são reveladas, embora saibamos que tais corpos estão deitados em colchões, em lençóis de cores claras. Os tons quentes da foto transmitem conforto e despreocupação, uma espontaneidade durante a captura.

A série de fotografias de Mayan Toledano, conecta-se aos outros temas que a artista costuma abordar. A artista costuma criar cenários familiares aos nossos olhos, fornecendo outros entendimentos a simples espaços com que muitas vezes dividimos nossos momentos de intimidade, como os quartos. Mesmo que seu trabalho tenha como foco adolescentes e meninas norte-americanas, a fotógrafa cresceu em Israel durante a década de 1990, e escolheu mudar-se para os Estados Unidos depois de adulta.

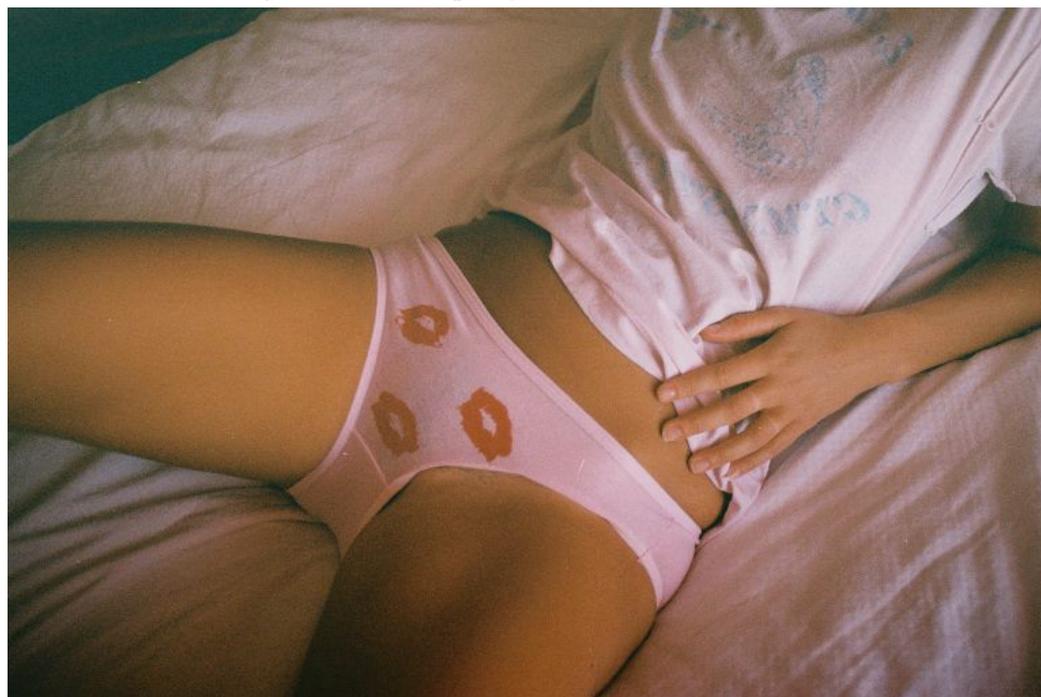
Em *Palm Springs* (2015), o corpo em si não é o objeto, mesmo que ele vista as calcinhas e adesivos. Toledano é a mente por trás da sua linha de roupas, que traz frases e palavras como *feminist* estampadas. Suas fotografias possuem detalhes em tons pastéis, principalmente cor-de-rosa, apropriando-se de uma estética ultra feminina e adolescente, similar a utilizada pelas *riot grrrls*.

Figura 45: *Palm Springs*. Mayan Toledano, 2015



Fonte: *The Ardorous*. Disponível em: <http://www.theardorous.com/portfolio/palm-springs/>

Figura 46: *Palm Springs*. Mayan Toledano, 2015



Fonte: *The Ardorous*. Disponível em: <http://www.theardorous.com/portfolio/palm-springs/>

Feminist, estampada em uma calcinha, nos informa que a garota que a veste é feminista, apesar de seu corpo estar à mostra. Os adesivos colados em suas costas dão um ar de

sensibilidade e infantilidade, e me fazem recordar de cadernos e agendas adolescentes que traziam enfeites similares, e que eu relutava em colar nas páginas e em outros lugares, como se eu esperasse um momento especial para fazê-lo.

As marcas de bocas, os beijinhos com marcas de batom, vão além. Marcam um território, indicam uma sensualidade ainda que desarranjada. Seu formato é semelhante ao de uma vagina, ao mesmo tempo que as três marcas formam uma cara com olhos e boca, se olharmos atentamente.

Sendo assim, as peças íntimas dessas garotas fornecem mais informações sobre elas do que o próprio restante da foto. Conhecemos um pouco sobre cada uma através de suas calcinhas, que por baixo das camadas de roupas escondem mensagens pessoais. É possível também nos perguntamos os motivos para usar tais peças, se é por puro modismo (afinal o feminismo voltou a ser um dos assuntos da atualidade) ou por militância, uma vez que as garotas devem vestir o que quiserem.

As composições das fotografias de Mayan Toledano ainda que sejam mais divertidas, estabelecem uma proximidade com a *Sad Girl Theory* proposta por Audrey Wollen, assim como as de Jheyda McGarrell. O seu olhar melancólico em *California Winter 17/18* (figura 47) é facilmente percebido. O autorretrato traz Jheyda deitada sobre um colchão, apenas de calcinha e meias, encarando a câmera. A norte-americana aparenta nos contar um segredo, deixando sua privacidade de lado e se despindo em pleno inverno (como sugere o título da fotografia).

Figura 47: *California Winter 17/18*. Jheyda McGarrell, 2017



Fonte: Jheyda McGarrell. Disponível em: <https://www.jheyda.com/california-winter-1718/>

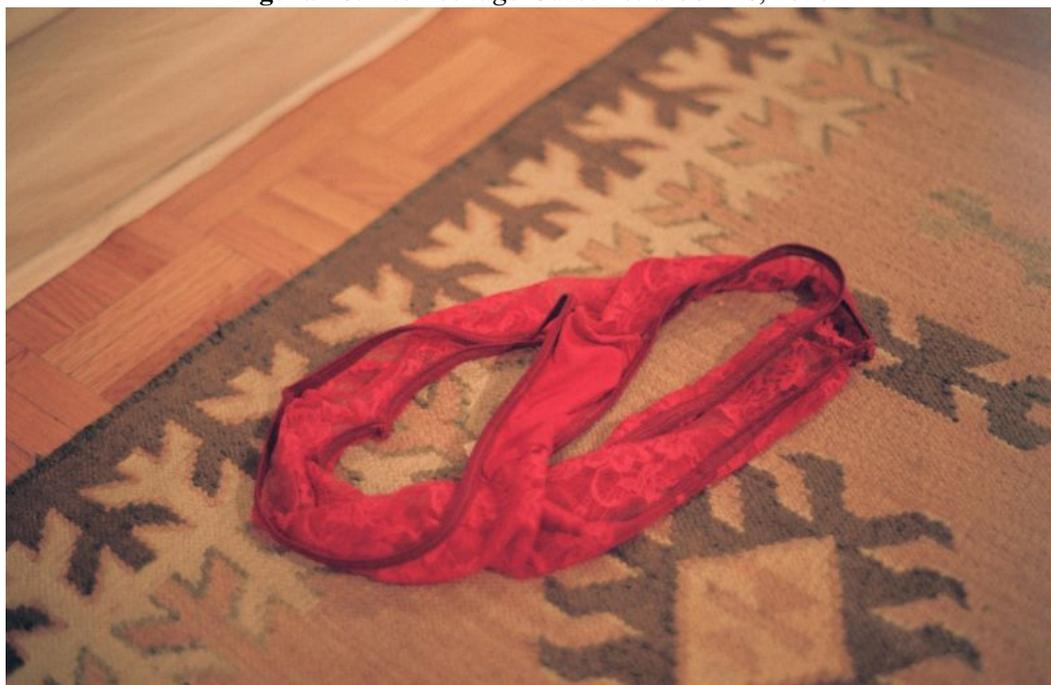
O trabalho de McGarrell dialoga bastante com as questões de minorias sociais – suas fotografias e vídeos recentes focam em pessoas negras, latinas, LGBTQIA+. Curadora do coletivo artístico situado no *Instagram*, o *Art Hoe* reúne trabalhos de artistas negros independentes, dando visibilidade à parcela tida como minoria. Jheyda quer que outras garotas se reconheçam não só em seu trabalho, mas de pessoas que assim como ela produzam uma arte diversificada, que traga informação e empoderamento.

California Winter 17/18 (figura 47) conta um pouco do mundo particular das garotas tal como as outras fotografias desta seção. Ela aposta no despir, na simplicidade, na naturalidade. Quase em posição fetal, seu corpo se encolhe talvez por frio e não por vergonha, não há sensualidade e muito menos sarcasmo, apenas uma garota que emite autoconfiança, alguém que pode se esconder em várias camadas e máscaras.

A única peça de roupa que permanece, sua calcinha, não possui nada escrito ou estampado como as de Mayan Toledano. Ainda assim, penso que ela nos conta muito sobre a intimidade dessa garota. Assemelhando-se a uma cueca, ela é simples, branca, sem detalhes chamativos. Grande, vai até a cintura do corpo de Jheyda, é confortável. Será uma calcinha mesmo? Vestida apenas com ela, Jheyda todavia parece demonstrar estar segura e protegida.

A última fotografia desta seção, *The Teenage Gaze* (figura 48), nos desarma. Jogada no chão, em um tapete, uma calcinha vermelha de renda. Não há nenhum corpo presente na foto, alguma indicação de quem possa tê-la vestido ou apenas a possua, e ela já não é mais uma proteção como na foto anterior. E, pelo contrário, talvez seja a imagem mais sensual mesmo sem um corpo à vista. “Qual seria a história dessa calcinha, o que ela contaria se pudesse falar?” me pergunto por um breve momento. Uma sensação de curiosidade nos atinge.

Figura 48: *The Teenage Gaze*. Petra Collins, 2010



Fonte: Petra Collins. Disponível em: <http://www.petracollins.com/the-teenage-gaze>

The Teenage Gaze foi uma série de fotografias feitas por Petra Collins durante cinco anos, entre 2010 e 2015 sendo descrita como “retratos íntimos de uma vida adolescente”⁹⁰. Petra explora diversos momentos de garotas adolescentes, e tudo aquilo que as rodeia, incluindo objetos, roupas, ambientes. Outras fotografias desta mesma série estão em diferentes seções desta curadoria, embora cada uma possua uma narrativa distinta.

A escolhida para esta seção, não é a única peça íntima da série, que ainda possui uma fotografia de um sutiã e outra calcinha. Porém nenhuma delas é tão provocante quanto uma calcinha de renda vermelha. De certa maneira nos indagamos sobre que corpo possa ter habitado ali, onde ela está, se está sozinha ou com outras roupas. A calcinha quase se transforma em uma pessoa, e as perguntas continuam a aparecer.

O objeto da fotografia não é uma mulher, é literalmente um objeto, uma peça de roupa. A sua sensualidade não é óbvia, e para muitos poderia ser só mais uma calcinha. Entretanto, o contexto no qual é colocada e suas características apontam para signos relacionados à sedução e erotismo. Se para um corpo estar nu é preciso que ele seja objetificado, utilizar de outras formas para discutir essa objetificação seja uma tática interessante para expor uma crítica. Os mais inesperados detalhes às vezes revelam muito mais do que o explícito.

⁹⁰ FONTE: COLLINS, Petra. *The Teenage Gaze*. Disponível em: <http://www.petracollins.com/the-teenage-gaze/>. Tradução nossa. Acesso em 10/05/2018.

4.2.3 Seção 3

Figura 49: *Be You But Better*. Polly Nor, 2017

Fonte: Polly Nor. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Be-You-But-Better>

Pensa-se que quando as pessoas se despem, suas emoções afloram, ou como afirma Berger (1972), não há disfarces. Mas como podemos provar que mesmo despidos, não estamos acionando máscaras e disfarces? Não consigo responder a essa pergunta, e penso que ela só me ocorre porque aprecio a desconfiança. Desconfiar do óbvio é um processo demorado, trabalhoso e incerto, entretanto necessário para pensarmos esta seção.

Nela, os disfarces, os acessórios de beleza, a roupa, o cabelo, o reflexo final no espelho se convertem em processos demorados, exaustivos, que aqui são trazidos sob forma de ilustrações e fotografias. Muitas observações podem ser feitas a partir de cada uma delas, como se contássemos um pouco da história dos bastidores das vidas de algumas mulheres. Artíficos de beleza fazem parte desse cenário: o quão importante é se sentir satisfeita com a imagem refletida no espelho?

A exaustão é demonstrada, como é o caso da ilustração de Polly Nor, *Be You But Better* (figura 49). O demônio, todo em vermelho, revela-se como a verdadeira aparência desta mulher que assume vários disfarces, jogados pelo chão, pendurados em cabides. Sentada em uma

cadeira, desanimada e cansada, o demônio encara suas opções de fantasia que como roupas variam o tom da pele e o cabelo. Em cima da penteadeira, uma prancha de alisar cabelos e uma escova que a ajudariam a melhorar o visual.

O título da ilustração, *seja você, porém melhor*, é como uma campanha publicitária de cosméticos e roupas. Sugere originalidade, mas exige que esta esteja adequada a uma norma padrão. Toda essa ideia, tão presente no nosso dia-a-dia, é contraditória quando analisada a fundo.

Na verdade, o mercado não quer que você seja você mesmo, apenas se encaixe em alguma caixinha existente. Como esse demônio, muitas mulheres se sentem exaustas ao terem de conciliar tantos disfarces durante a vida. Não se pode sair por aí em sua verdadeira pele de demônio, é inaceitável. A aparência feminina deve ser impecável.

As ilustrações de Polly Nor giram em torno da vida desse demônio, que imaginamos ser uma mulher fisicamente, embora seu gênero ainda seja um desafio assim como sua orientação sexual. A personagem quase sempre é mostrada em sua “aparência original”, e tem que lidar com seu “demônio interno” para se adequar à vida, que exige uma imagem feminina equilibrada, comportada e bonita.

Polly Nor, que é londrina, ganhou reconhecimento online após publicar suas ilustrações em sua conta do *Instagram*, possuindo mais de 1 milhão de seguidores. Seus trabalhos já viraram tatuagens, estampas de camisetas, ilustrações para revistas e até mesmo uma instalação física em 2017. Nela era possível ver de perto o quarto, os disfarces pendurados em cabides, os acessórios de sua mulher-demônio que vemos nos seus desenhos.

Ao contrário de muitas artistas que se transformam em outras personagens e assumem máscaras, Polly Nor representa a figura despida de rótulos e classificações. Sua aparência original quase sempre se vê encurralada por seus disfarces que parecem distantes da realidade. Enquanto ainda não está pronta para assumir sua identidade real, ela deve vestir e incorporar o que for necessário.

A jovem menina competidora de concursos de beleza, introduzida na primeira seção, volta a aparecer (figura 50). Outra fotografia da série *Maysa* (2015) de Luisa Dörr, agora nos revela o verdadeiro rosto da menina que olha fixamente para o espectador. Maysa possui um tom de pele negra mais escura, que se destaca enquanto a garota segura parte de um vestido creme todo bordado, provavelmente usado em um de seus concursos. A orientação da fotografia é inversa, de cabeça para baixo, e imagino quão bonita ela ficaria com o vestido, tornando-se uma princesa mirim, com suas tranças em um coque.

Figura 50: *Maysa*. Luisa Dörr, 2015



Fonte: *Luisa Dörr*. Disponível em: <http://luisadorr.com/#maysa>

Maysa, princesa de creme, dona de um reino: é o que aparenta, entretanto não condiz com a realidade. A garota se esforça para ser vista como uma princesa, ser a ganhadora de um concurso, tornar-se uma jovem modelo. Torço pelo futuro de Maysa, embora lá no fundo saiba que o racismo sempre será o maior inimigo da garota, em um país ainda tão intolerante e racista como o Brasil. Fico devastada, pensando na perda de identidade que jovens meninas negras sofrem precocemente, não conseguindo se reconhecerem nas representações da mídia. Maysa teria que ser branca para ser aceita? Por que ela não pode se olhar no espelho como Tessa (figura 51), personagem da fotografia de Mayan Toledano?

As mulheres, ainda que garotas, deveriam poder escolher o que gostariam de ser e performar durante toda a vida e não só na infância. Muitas ainda não possuem esse poder de

escolha nem quando crianças, e adultas não veem outra saída a não ser se encaixarem na sociedade de um jeito nada libertador.

Figura 51: *Tessa*. Mayan Toledano, 2015



Fonte: *Mayan Toledano*. Disponível em:
<http://mayantoledano.tumblr.com/post/103328350254/thisismayan-tessa/amp>

Trouxe a fotografia de Toledano para pensarmos como as mulheres gostariam de sentirem-se confortáveis com aquilo que enxergam no espelho. Tessa, a garota que aparece no retrato, parece estar feliz ou pelo menos confortável com o que vê.

Com os braços cobertos de pulseiras ela admira sua imagem: ela pode estar no seu quarto, em um momento íntimo e ninguém a vê. Ela não está preocupada ou receosa como Maysa e tudo soa mais espontâneo. É como um momento no qual todos estão fora de casa e você aproveita enquanto está sozinha para fazer o que quiser, inventar uma história paralela. Pelo menos era o que eu gostava de fazer quando mais nova, embora nunca tenha me perguntado porque eu tinha que esperar estar sozinha para criar uma história diferente da realidade.

Me questiono então quais os motivos para me sentir mais confortável quando estou a sós, e se são os olhares julgadores alheios que me incomodam. Existem coisas que, por exemplo, só fazemos quando estamos sozinhas. As duas imagens desta seção tratam justamente deste ponto, de como a intimidade e a solidão nos deixam criar nossas próprias regras, nos deixando mais à vontade.

Figura 52: *Up All Night*. Polly Nor, 2015



Fonte: *Polly Nor*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Up-All-Night-By-Polly-Nor>.

Imagine a seguinte cena: você está sem sono, ninguém está em casa. O que você faria? No caso do demônio-mulher de Polly Nor (figura 52), a solução encontrada é lavar a roupa suja. Não só literalmente, mas colocar as coisas em ordem, resolver as pendências, pôr as roupas no varal, separar o sujo do limpo. Aproveitar o tempo livre sozinha para organizar a vida, mesmo sendo durante a noite. Vale a pena não dormir, parar de procrastinar e ainda fumar um cigarro para relaxar. Ao invés de uma insônia angustiante, temos uma noite produtiva.

Novamente o demônio se vê livre da obrigação de vestir sua fantasia de mulher, e até aproveita para pendurar uma delas para secar no quintal. Também a acompanham uma calcinha,

meias, uma blusa e calça. Ao fundo, uma pilha de roupas e uma vassoura são exibidas. Pode ser que ela também tenha varrido a casa, separado algumas coisas. Vemos em um dos prédios de sua vizinhança uma janela com a luz acesa.

Ela poderia estar vendo TV como o vizinho, mas prefere lavar o que precisa, ainda mais se for um disfarce cheio de costuras e marcas que indicam que foi usado repetidamente. O demônio escolhe organizar sua vida doméstica, fazer coisas vistas como femininas e ficar tranquila. Mais uma cena que faz parte dos bastidores do que seria a vida de uma mulher contemporânea, que indica duas interpretações. Ou ela não tem muito tempo para cuidar de tarefas como lavar roupa e arrumar a casa; ou ela tem e quer fazer isso durante a noite, quando ninguém a vê ao invés de outra atividade.

Ambas interpretações mostram que, de uma maneira ou de outra, manter um disfarce não é nada fácil. Exige-se da pessoa um tempo para que se possa administrar as suas vidas, pôr tudo em ordem; e normalmente as mulheres conseguem fazer tudo ao mesmo tempo porque foram ensinadas assim. E ainda por cima, deve-se manter a discrição, minimizando as dificuldades se questionadas.

Figura 53: *Hair Stories Untold*. Nakeya Brown, 2014



Fonte: Nakeya Brown. Disponível em: <http://www.nakeyab.com/Hair-Stories-Untold>

Isso é o que também comenta a obra de Nakeya Brown, artista visual norte-americana criadora da série de fotografias *Hair Stories Untold* (figura 53). As fotos mostram de uma forma

poética os acessórios e parte do processo que as tranças utilizadas em cabelos crespos passam. Optei por colocar nesta seção a foto em que extensões para cabelos aparecem sendo penduradas em um varal, semelhantemente à figura anterior. O nome da série indica que os cabelos, principalmente os crespos, têm histórias desconhecidas pela maioria das pessoas.

Estamos acostumados a ver, por exemplo, as tranças e as extensões sem ao menos pensarmos no tempo gasto para ficarem prontas e no cuidado cansativo que exigem, tudo pela busca de uma aparência desejável. Sendo histórias desconhecidas, deduzimos que todo o processo que envolve os cabelos acontece em momentos de privacidade, como se ninguém precisasse saber. Além disso, muitos entendem como algo secreto, que não deve ser compartilhado.

Dessa forma, cria-se o entendimento de que não há esforço para ser bonita, que os artificios usados são secretos. Há um desconforto em contar estas histórias de cabelos, gambiarras e invenções, e as mulheres continuam a esconder e a disfarçar tais técnicas como modo de proteção do que se faz na intimidade. Sem as tranças e as extensões, o cabelo original fica à vista e conseqüentemente o que deveria ficar escondida.

4.2.4 Seção 4

Figura 54: *Baby You're Going To Be Fine*. Polly Nor, 2015

Fonte: Polly Nor. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Babe-You-re-Going-To-Be-Fine>

A seção anterior discutia os disfarces e engenhocas que passam despercebidas por nossos olhos, permanecendo escondidas ou bem camufladas, revelando-se apenas na esfera privada. Sabe-se que em geral, temos a tendência de associar o mundo da beleza às mulheres, e como afirma Sant'anna (2014) a arte de ser bela era reservada para as mulheres, enquanto aos homens preservar sua força e masculinidade era o necessário.

Lipovetsky (2000) também nos conta que o século XX foi o período responsável por massificar o conceito de uma beleza ideal, pois a imprensa, a publicidade e o cinema passaram a ter a função antes reservada aos artistas: o culto e a busca pelo belo.

As mulheres retratadas nas pinturas e esculturas, objetos para a admiração do olhar, eram os exemplos de beleza a serem atingidos. Restringidas aos olhares aristocráticos, com o passar do tempo estas imagens de beleza tornaram-se conhecidas, e foram substituídas por outras capazes de penetrar nas diferentes classes sociais com a popularização dos meios de

comunicação e arte. Portanto, hoje temos imagens de uma beleza ideal espalhadas não só em ambientes reservados para arte. A televisão, a internet e suas redes sociais, e o cinema propagam fotografias e vídeos em que vemos a exaltação de um modelo do que seria belo na atualidade.

Por esse motivo, algumas mulheres se sentem na obrigação de terem um corpo, um cabelo e toda uma aparência semelhante a um padrão. Destacam-se, também, os desafios de saber conciliar os avanços feministas sociais com a aceitação de si mesma. Lipovetsky (2000) chama nossa atenção para alguns detalhes:

Duas normas dominam a nova galáxia feminina da beleza: o antipeso e o antienvelhecimento (...) paradoxalmente, o desenvolvimento do individualismo feminino e a intensificação das pressões sociais das normas do corpo andam juntas. De um lado, o corpo feminino se emancipou amplamente de suas antigas servidões, sejam sexuais, procriadoras ou indumentárias; do outro, ei-lo submetido a coerções estéticas mais regulares, mais imperativas, mais geradoras de ansiedade do que antigamente. (LIPOVETSKY, 2000, p. 134-135)

A indústria da beleza além de tudo, alimenta o mercado, impulsionando que consumidoras comecem a se preocupar cada dia mais cedo com sua beleza. Ao longo do tempo, as mulheres dessa forma se veem obrigadas a adotarem estas máscaras para se encaixarem, e qualquer desvio não passará despercebido.

A crítica que muitas artistas têm feito sobre este assunto, é, sem sombra de dúvidas muito extensa, na medida que comentar sobre a objetificação é um ponto de partida para criticar os padrões de beleza femininos⁹¹.

Jovens artistas continuam no mesmo caminho, uma vez que a procura por uma aparência perfeita continua sendo um dilema na vida das mulheres, como podemos perceber nas imagens das seções anteriores. Porém, esta seção não traz críticas diretas à essa questão.

Ela procura abordar, como uma fuga, um momento em particular que percebi ser comum nas obras de algumas artistas mostradas anteriormente. Sejam fotografias ou ilustrações, estas retratam o banho como um tempo para o escape da realidade, das obrigações sociais e estéticas, cura de emoções e revitalização interior.

Permitindo que a mulher esteja só com ela mesma, ela desfruta para comer o “que engorda” ou é extravagante, se vê despreendida dos cosméticos ou apenas faz o que quiser. Não é o banho que retrata corpos desnudos para o deleite de um olhar, em um instante de pura intimidade.

⁹¹ A artista francesa ORLAN (1947-) é uma delas, e desde a década de 1960 tem realizado performances, fotografias e outras obras que trazem o mundo feminino à tona. Na década de 1990, realizou a performance *The Reincarnation of Saint-ORLAN*, em que realizava cirurgias plásticas em seu rosto para assemelhar-se aos ideais de beleza impostos por homens na história da arte.

Em *Baby You're Going To Be Fine* (figura 54), o demônio interior das mulheres é retratado por Polly Nor ao lado de uma banheira, penteando os cabelos de uma mulher. Esta mulher, no entanto, não é mostrada como mais um dos disfarces utilizados pelo demônio. Ela é de fato alguém que parece tentar durante o banho estabelecer uma conversa consigo, neste caso “seu demônio interior”.

O título da ilustração torna-se o que seria parte do diálogo entre mulher e demônio, como se este último cuidasse de sua “camada exterior” dizendo que “vai ficar tudo bem”. Ele a trata como uma pessoa querida, uma amiga que precisa de sua ajuda. Sabemos que algo está errado com aquela mulher mergulhada em uma banheira, seu rosto apresenta-se triste e inclinado para um dos lados.

Figura 55: *Nobody Knows*. Polly Nor, 2016



Fonte: *Polly Nor*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Nobody-Knows-By-Polly-Nor>

O demônio pelo contrário mantém-se calmo enquanto a consola e diz que ela vai ficar bem. Ele a penteia como um gesto de carinho, e nos damos conta de que mesmo sendo um demônio, ele está longe de ser uma representação clichê do mal. Toda situação me faz chegar à conclusão de que esta mulher ora demônio, ora ser humano, nada mais é do que uma crítica aos papéis femininos existentes, que insistem em separar entre sã e louca, anjo e demônio, calma ou raivosa.

Por isso trouxe a segunda imagem, *Nobody knows* (figura 55) da mesma artista. Se na anterior uma mulher é consolada por seu demônio (um lado seu irreverente, digamos) nesta ele aparece livre de sua “aparência de mulher”, como uma roupa que se mistura às outras peças espalhadas pelo chão do banheiro. Com uma máscara facial de beleza, ele aproveita seu banho para relaxar já que ninguém sabe de sua verdadeira identidade.

Chego a conclusão de que parece ser muito melhor assumir-se como um demônio, e que a identidade “mulher” é muito estressante. Levar uma vida diabólica é perigoso, e todas as mulheres possuem uma versão demoníaca de si que tentam esconder através de disfarces sociais. Isso não a impede que quando sozinha ela se deixe arrastar por um devir endiabrado, sem que ninguém fique sabendo que isso acontece de vez em quando.

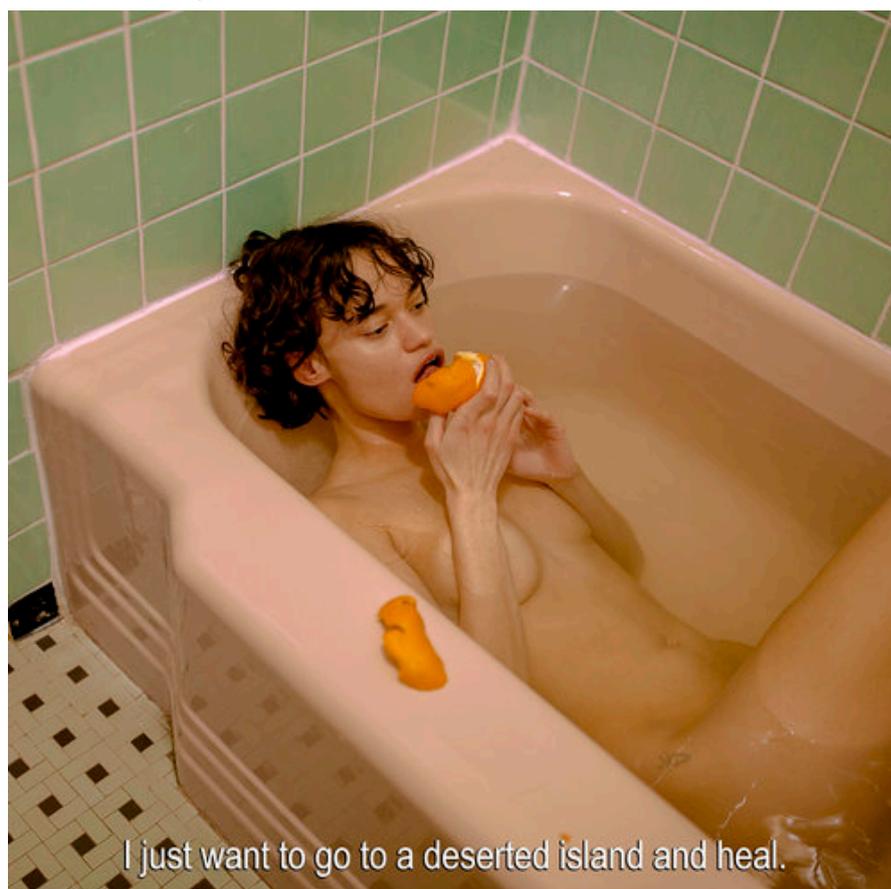
As duas imagens seguintes (figura 56 e 57) são de autoria de Sarah Bahbah, fotógrafa palestina que mora nos Estados Unidos hoje em dia. Suas séries de fotografias funcionam como filmes e histórias em quadrinhos que narram acontecimentos em uma determinada ordem, e são acompanhadas de legendas das falas das personagens representadas. Bahbah divulga seu trabalho online em uma conta do *Instagram*, onde ficou bastante conhecida após repostarem suas fotografias, que tratam do amor próprio, da vida de jovens mulheres e relacionamentos.

Figura 56: *I Could Not Protect Her*. Sarah Bahbah, 2017



Fonte: *Sarah Bahbah*. Disponível em: : <http://www.sarahbahbah.com/i-could-not-protect-her/>

Figura 57: *For Arabella*. Sarah Bahbah, 2017



Fonte: *Sarah Bahbah*. Disponível em: <http://www.sarahbahbah.com/i-could-not-protect-her/>.

I Could Not Protect Her (figura 56) e *For Arabella* (figura 57) fazem parte de duas séries diferentes. A primeira narra a vida de uma jovem e seu término de namoro, e a segunda sobre uma outra jovem que é assombrada por uma figura feminina questionadora de suas atitudes. Por mais que as duas séries não estabeleçam nenhuma conexão narrativa entre si, ambas as protagonistas aparecem em momentos semelhantes em uma banheira.

A primeira foto (figura 56) exhibe uma figura feminina deitada em uma banheira, comendo uma fruta enquanto pensa que “gostaria de ir para uma ilha deserta se curar”, em um clima semelhante à ilustração de Polly Nor (figura 54). Ambas as mulheres exprimem sentimentos de tristeza e angústia, embora saibamos que na fotografia de Sarah Bahbah o motivo provável para a “cura” se refere às marcas deixadas por um namoro. Excluindo-se do mundo, a jovem decide tomar um banho enquanto come, algo inusitado aos olhos comuns, além de confessar seu real desejo.

A outra fotografia (figura 57) expõe uma cena semelhante, em que outra personagem é vista em uma banheira, indo tomar seu banho. Ao contrário da primeira, ela estabelece um diálogo com a câmera que a captura e o espectador, pedindo que “a deixe sozinha com seus pensamentos”.

Ela transmite desconforto em ser observada e precisa de um tempo para si, para poder se livrar de disfarces ou qualquer outra máscara que use quando não está sozinha. A jovem reclama por ser o objeto dos olhares daquele momento, fazendo-me recordar de *Your gaze hits the side of my face* (figura 5).

Os momentos de privacidade das duas protagonistas de Bahbah são distintos assim como suas vidas. Ficamos sabendo o que a primeira pensa, ao passo que a segunda não quer que seus pensamentos sejam revelados. Neste caso, o banho se revela um processo de confissão, revelação e privacidade, que perpetua as vidas das mulheres irregularmente da forma como acharem melhor.

Figura 58: *Weekend Plans*. Robin Eisenberg, 2017



Fonte: Robin Eisenberg. Disponível em: <https://robineisenberg.com/#/weekendplans>

A última imagem vem completar o ambiente de fuga que o banheiro e conseqüentemente a hora do banho se transforma. *Weekend Plans* (figura 58), ilustração de Robin Eisenberg tornou-se famosa em 2017, em que uma jovem é desenhada em uma banheira comendo pizza.

De pele verde e com seu corpo parcialmente coberto pela água da banheira, somente as cores do cabelo, da pizza e sua caixa são de tons “comuns”. A banheira, a água, os azulejos e a maquiagem da personagem são saturadas, criando um mundo alternativo em que os planos para os finais de semana incluem comer pizza tomando banho.

As ilustrações de Eisenberg na maioria das vezes retratam mulheres com corpos fora de um padrão de magreza, de tons chamativos como verde e roxo, intercalando composições relacionadas ao espaço e a vida alienígena. Seus *gifs* e algumas animações seguem o mesmo estilo, em que mulheres são ao mesmo tempo seres extraterrestres que têm total controle de suas vidas, inclusive do que comer e com quem conversar.

Mostrando uma vida paralela à nossa, as mulheres ET’s de Robin Eisenberg reafirmam a existência de não só demônios interiores, mas alienígenas que podem habitar nossos corpos.

Estes devires – demoníacos e alienígenas – podem e devem ser ativados pelas mulheres. Precisamos fugir de nós em algumas situações, e o momento em que nos despimos como o banho torna-se o mais adequado para que isso aconteça mais facilmente.

Durante o banho podemos cantar, soltar nossas vozes ou simplesmente refletir silenciosamente. Ninguém precisa saber o que fazemos neste processo de limpeza físico e mental, e pode ser que uma máscara facial, uma fruta ou pedaço de pizza sejam o desejo de muitas mulheres que às vezes não têm tempo e espaço para ficarem sozinhas com seus pensamentos.

4.2.5 Seção 5

Figura 59: *Grass, Peonie, Bum.* Maisie Cousins, 2015

Fonte: *Maisie Cousins*. Disponível em: <https://www.maisiecousins.com/grasspeoniebum>

As associações que podem ser feitas com o corpo feminino são inúmeras. Como disse anteriormente, há uma tendência em relacionarmos o universo do feminino à delicadeza e outras qualidades que caracterizam a mulher como um ser frágil. O que é feminino é então submisso, passivo e inferior.

A minha tentativa de empregar a palavra “feminino” no contexto artístico vem para reforçar o feminino como uma potência, da mesma maneira que “arte feminista”. Durante essa pesquisa de imagens, constatei que algumas artistas possuem um pensamento similar ao meu, e buscam confirmar em suas obras uma feminilidade que seja impetuosamente feminista.

A *Sad Girl Theory* de Audrey Wollen (figura 44), cores quentes e ou pastéis de Mayan Toledano (figura 45 e 46) e a melancolia nostálgica de Petra Collins (figura 40, 42 e 48) são combinações pertencentes a este meio feminino, olhar de garota, esteticamente existente no visual das *riot grrrls* e seus *zines*. Esta seção aponta alguns vínculos possíveis entre o corpo feminino e a natureza, fragilidade e sensualidade. Flores e frutas, classificadas como naturezas mortas, transformam-se em obras feministas ativamente questionadoras.

Grass, Peonie, Bum (figura 59) é uma série de fotografias de Maisie Cousins, embora eu tenha escolhido apenas quatro delas. Flores inteiras, pétalas, grama e uma lesma contrastam com partes de um corpo feminino molhado, e um rosto aparece do lado de uma flor. Fluidos coloridos misturados a adesivos também estão na série, que nos confunde pelas cores vivas. Do que se trata as composições de Cousins? Suas texturas misturam-se umas às outras, nos lembrando que o corpo feminino antes de ser um objeto de apreciação é parte da natureza.

Ele sofre muito mais com críticas relacionadas à aparência do que o corpo masculino. Os cheiros e líquidos por ele produzidos são vistos como nojentos, pelos devem ser arrancados, sua pele deve ser macia e sem marcas, um equilíbrio deve existir em suas formas. Exigências são feitas pela indústria da beleza, e as mulheres esquecem que seus corpos não foram feitos apenas para serem admirados e invejados. E sempre haverá um padrão a ser seguido, um modelo de peito, coxa, bunda e cabelo ideal.

Os seios e nádegas que aparecem sendo segurados por mãos não são identificáveis logo de cara. Uma lesma passeia e pedaços de grama grudam na superfície deste corpo, um aglomerado de pele e curvas. Podemos sentir os cheiros, como afirma Jansen (2017) e texturas presentes, gerando certa repulsa. Maisie Cousins nem precisa exhibir em suas fotografias o corpo feminino em si, pois suas associações com flores, líquidos e outras texturas são facilmente

identificáveis. A flor tocada por um único dedo, a expressão facial da garota, a umidade – podem representar, por exemplo, o ato da masturbação.

Jansen (2017) diz que no caso de Cousins, as metáforas visuais de suas fotografias contam histórias diferentes de um corpo que mistura elementos tidos como femininos a objetos e coisas estranhas que eliminam a aura de pureza, limpeza e higiene.

A comida e a natureza têm sido agregadas à arte feminista desde muito tempo, de acordo com Epps (2016). Através de associações eróticas ao corpo das mulheres, Linda Nochlin e Cindy Sherman, citadas aqui logo no início, foram algumas das artistas que utilizaram de tais incorporações em seus trabalhos. *Buy My Bananas* (1972) de Nochlin (ANEXO F e *Disasters Series* (1986-1989) (ANEXO G), de Sherman, são obras que abriram precedentes, e sem dúvida, inspiraram garotas como Maisie Cousins e as outras presentes nesta seção.

Figura 60: *Fruit Art Videos*. Stephanie Sarley, 2015



Fonte: *Artsy*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-who-turned-food-feminist-art>

Stephanie Sarley é uma delas, com sua série *Fruit Art Videos* (figura 60). Postados inicialmente no *Instagram*, os vídeos e fotografias de Sarley trazem frutas, legumes e outras comidas sendo tocadas. Em 2016 suas postagens na rede social tornaram-se virais até que a empresa a censurasse e deletasse sua conta por um breve período de tempo por violação dos termos de uso.

Seus vídeos foram considerados inadequados pois as frutas mostradas eram semelhantes a vaginas. Sarley assume que sua intenção era a de provocar, e com certo humor tentar afastar

o tabu ainda existente sobre a sexualidade feminina⁹². Contudo, a simples associação entre frutas e vaginas ainda é tão assustadora para muitos a ponto de denunciarem o conteúdo como sexualmente sugestivo.

A artista, porém, não abandonou a plataforma online e seus vídeos e frames estão disponíveis em seu site e conta do *Instagram*. Disposta a continuar com sua obra, a série de vídeos e fotografias iniciada em 2015 ainda está em andamento. O olhar de Stephanie Sarley é bastante preciso na sua escolha, variando entre associações óbvias àquelas mais absurdas.

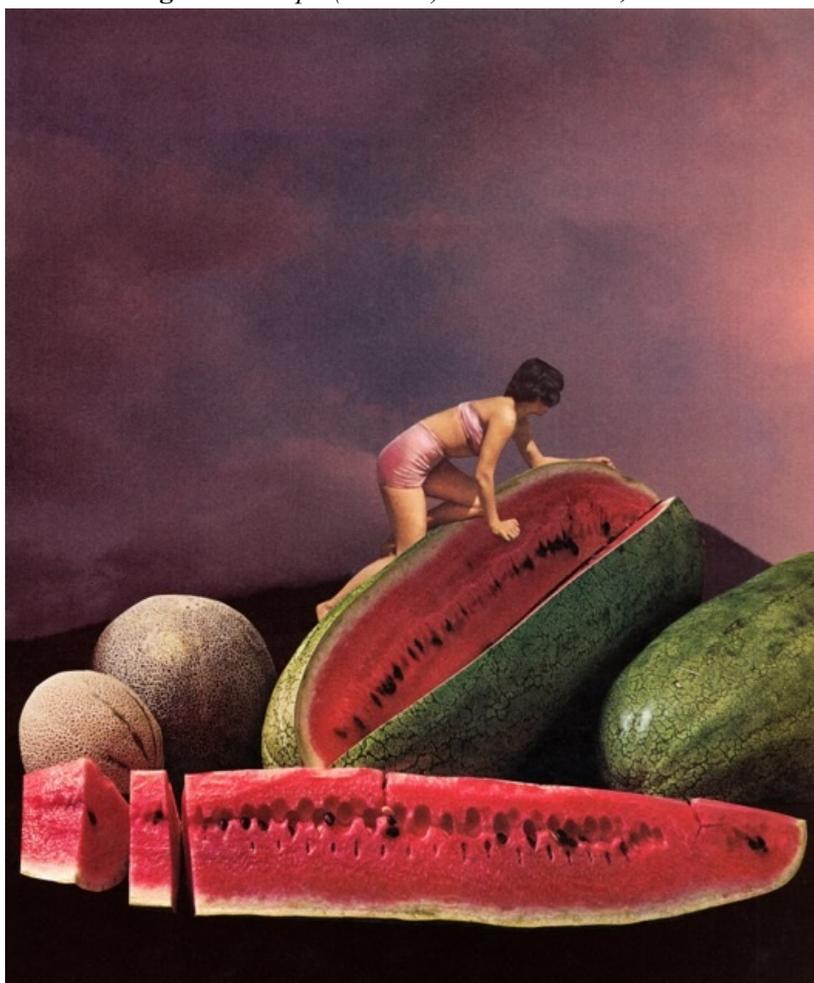
Um tomate com um corte em sua lateral, revelando um início de apodrecimento deixa de ser uma fruta por um instante, e somos levados a pensar que ele se parece com uma vagina, principalmente quando colocado ao lado de uma imagem de uma romã sendo tocada. As frutas transformam-se em objetos sexualizados, o que de início soa bizarro mas faz todo sentido quando percebemos as semelhanças nas formas existentes dentro da própria natureza.

Cabe neste momento o questionamento do porquê das imagens de Sarley serem vistas como ofensivas, uma vez que se tratam apenas de frutas e verduras, não corpos de verdade. Sarley transforma a comida em corpo, falando sobre sexo.

O incômodo que algumas pessoas sentem ao ver os seus vídeos revela que a sociedade não discute abertamente a sexualidade feminina e a natureza de seus corpos. Os líquidos e texturas que as comidas apresentam são tão naturais quanto o órgão sexual feminino, anatomicamente desconhecido por muita gente.

⁹² FONTE: LEFEBVRE, Sam. *Forbidden fruit: why provocative art and Instagram don't mix*. The Guardian, 10/03/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/10/stephanie-sarley-provocative-art-instagram-blood-oranges-feminism-sexuality>. Acesso em 05/06/2018

Figura 61: *Ripe (Cuisine)*. Beth Hoeckel, 2014



Fonte: *Beth Hoeckel*. Disponível em: <http://bethhoeckel.com>

Ripe (figura 61) é uma colagem feita por Beth Hoeckel, artista norte-americana. Contemporânea de Petra Collins, suas colagens misturam imagens nostálgicas em cenários inusitados, e têm como personagens principais figuras femininas.

Hoeckel é uma grande expoente no *Instagram*, possuindo mais de trinta mil seguidores que podem acompanhar os seus trabalhos mais recentes e produtos feitos com sua arte. *Ripe* faz parte da série *Cuisine*, em que a artista mistura imagens de pessoas à comida, como se fossem paisagens habitáveis. Sopas, sanduíches, macarronadas e sucos transformam-se em piscinas, camas e muito mais.

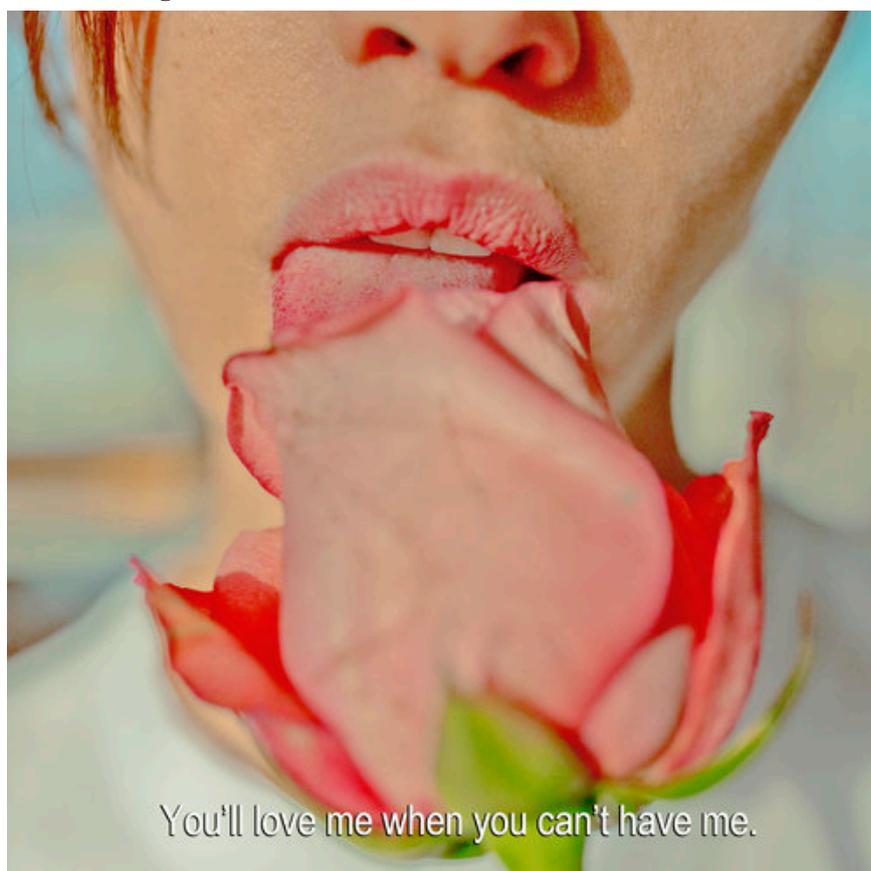
Em *Ripe*, uma melancia cortada é escalada por uma mulher em trajes de banho, e ao fundo um céu ao anoitecer apresenta cores quentes. O formato do corte da melancia assemelha-se àquele do tomate de Stephanie Sarley, proporcionando interpretações bastante interessantes. Poderíamos simplesmente dizer que a imagem se trata de uma mulher escalando uma fruta, entretanto, gostaria de ir além.

Analisando a imagem, é possível que ela fale de alguma maneira sobre a descoberta da sexualidade feminina pela masturbação, principalmente se levarmos em conta alguns detalhes. A posição em que a mão da mulher se encontra, o formato cujo pedaço da melancia foi cortado (que lembra a cavidade vaginal), a sugestão de que a mulher procura algo que está no mesmo rumo do clarão do céu.

Não seria estranha esta percepção da colagem, uma vez que Beth Hoeckel nesta série traz o prazer pela comida associando-o com um prazer sexual, tal como a gula e a luxúria são considerados pecados capitais. As comidas e bebidas não são entendidas como indispensáveis para a energia humana, elas funcionam como objetos incitadores de desejos.

Ripe de Beth Hoeckel pode ser entendido como um comentário sobre a masturbação do mesmo jeito que *Fruit Art Videos*, ainda que coisas banais como alimentos sejam capazes de induzir tal ideia. O uso destas metáforas pelas artistas funciona como um desvio de outros símbolos comumente empregados quando querem dizer algo sobre as mulheres, como compará-las a rosas, margaridas e outras flores.

Figura 62: *For Arabella*. Sarah Bahbah, 2017



Fonte: Sarah Bahbah. Disponível em: <http://www.sarahbahbah.com/i-could-not-protect-her/>

O que pode ser visto como delicado, pode ser extremamente sexualizado. A contestação por parte das artistas mulheres de um olhar que saiba contar uma outra versão do que é sensual, o que é frágil e inocente proporciona pontos de vista distintos. Em outra fotografia da série *For Arabella* (figura 62), a rosa levada à boca poderia simbolizar vulnerabilidade, mas isso não acontece. A flor se mistura aos lábios da pessoa que a segura, e passa a fazer parte de um corpo que afirma “você vai me amar quando não puder me ter”.

A fotografia possui um tom de sensualidade sem que haja nudez, por exemplo. Não sabemos para quem é direcionada a fala da personagem da fotografia, embora tenhamos certeza de que o momento retratado envolve a sedução de uma pessoa que é ao mesmo tempo que nós, um espectador do que acontece. A mulher não é “delicada como uma flor”, ela é dona de suas ações e desejos, ela é muito mais do que o simples conceito de fragilidade.

Começo a me indagar a partir disso sobre o que seria então a natureza feminina, do que constitui as mulheres por dentro. Um conglomerado de emoções e desejos, que transpassam a visão que foi construída de um corpo sexualizado e submisso, poderia ser uma das respostas.

Figura 63: *Breu*. Alile Dara Onawale, 2015



Fonte: *Alile Dara Onawale*. Disponível em: <https://cargocollective.com/aliledara/breu>

A última imagem, (figura 63) cria pressupostos a partir de uma outra visão. A fotografia de Alile Dara Onawale, brasileira que nos últimos anos teve como foco de seu trabalho o corpo feminino negro, tem o nome de *Breu*. Suas obras destacam-se pela simplicidade nas composições, contrastes e texturas.

Conheci suas fotografias após sua participação na *Revista Capitolina*, em que publicou três ensaios. Alile também registrou parte dos bastidores do documentário *KBELA*, que fala sobre o empoderamento das mulheres negras principalmente através da aceitação dos cabelos crespos. *Breu* é uma série de fotos que tem como protagonista uma mulher negra e seu corpo diante da natureza, em um ambiente escuro como o título sugere. Este corpo surge entre as sombras, como se fosse parte daquele todo, uma figura quase mística, carregada de força.

Ela é como um ser lendário, que habita no meio de um nada, onde prevalece a natureza. Ao invés de utilizar parte da natureza para criar um tom sensual como na fotografia anterior, *Breu* não trata de sedução ou encantamento. A imagem diz muito mais sobre pertencimento, de marcas que são deixadas e a aceitação de si como um ser vivo. É um corpo que respira e sente, e se faz presente por isso. Ele não é apenas um ornamento para a admiração, é parte de um conjunto de vivências.

As costas da mulher se revelam entre camadas de plantas, não há roupas ou acessórios, só seu cabelo e uma folha em suas costas. O brilho e a textura da natureza, a luz que incide nela. Aquela mulher é como a paisagem que a cerca, misteriosa e reflexiva como se guardasse segredos e histórias diversas. Sua nudez não é sexual, é algo natural, um corpo despido que nos lembra como viemos ao mundo. É como se a folha simbolizasse o pertencimento à natureza e ao que vem da terra.

A presença de elementos naturais na foto não cria uma atmosfera delicada, pelo contrário. O escuro e o claro são dramáticos e secos, e o principal elemento da foto é esta folha brilhante, que até parece artificial de tão lisa e simétrica. Conseguimos até mesmo sentir o frio deste lugar, a umidade do ar e o cheiro de mato. A composição funciona quase como uma natureza morta, uma vez que não enxergamos um corpo em sua totalidade, mas curvas estagnadas como uma pedra.

As facetas que estas associações percorrem vêm nos dizer um pouco do que algumas mulheres tentam negar durante a sua vida. Não há uma personalidade única, uma característica em comum entre todas as mulheres do mundo. Este corpo é fruto de uma evolução biológica, porém habita em um mundo que infelizmente se esforça para se distanciar daquilo natural para instaurar uma perfeição inexistente. E sob esse peso de corpos e temperamentos as mulheres vão tentando levar suas vidas, embora muitas não se descubram com o tempo.

As aproximações feitas por estas artistas comunicam-se com o exterior e interior, em uma dança que envolve humor e até mesmo surrealismo, provocando sensações e emoções dignas de sonhos e pesadelos. Elas integram um mundo real que para muitos não parece existir, em que as mulheres se aceitam como são e enxergam sua beleza por si só.

4.2.6 Seção 6

Figura 64: *Masks Show*. Masha Svyatogor, 2016

Fonte: *Masha Svyatogor*. Disponível em: <https://mashasvyatogor.com/Works/Masks-Show>

A seção anterior discutiu interpretações e associações que podem ser feitas com o corpo feminino, sua sexualidade e nudez. Artistas usam de elementos da natureza, como flores e frutas em composições que vão das extravagantes àquelas minimalistas. Elas tentam desviar o pensamento do corpo como objeto, dos clichês e simbolismos que por muito tempo constituíram uma noção de feminino. Nesta última seção, o intuito das fotografias e colagens presentes inspira-se neste mesmo percurso.

As imagens escolhidas prezam pelo desarranjo, o incômodo que pode ser causado quando pequenas estranhezas são percebidas em representações que falam das mulheres, mas de forma suspeita. Há um aspecto surreal em cada uma delas, nos transportando para outros mundos. Cenas aparentemente “normais” podem se transformar em ambientações aterrorizantes, quase pesadelos. As narrativas imagéticas são provocativas e questionadoras, com uma sobrenaturalidade causada por olhares e poses artificiais.

Masks Show (figura 64) de Masha Svyatogor é a primeira delas. A artista visual bielorrussa nomeou sua série de fotomontagens baseada nas sobreposições que faz de rostos de

pinturas clássicas, que funcionam como máscaras para cada uma das mulheres capturadas. Os nus aparecem com rostos que não são os das modelos, embora se encaixem perfeitamente com o uso de programas digitais. A camuflagem dos rostos das fotografias não era intencional no início, como explica a artista em entrevista⁹³.

Após realizar algumas fotos, a modelo se arrependeu de ter posado nua, e mesmo assinando um contrato que cedia os direitos das imagens à Masha, pediu para que os registros fossem destruídos. A solução encontrada por ela foi cobrir os rostos, dificilmente permitindo uma identificação posterior. Dessa maneira ela conseguiu modificar a aparência de cada uma delas e além disso pôde fazer um comentário sobre a nudez e as figuras femininas durante a história da arte.

Retratos conhecidos de grandes pintores se converteram em máscaras sobre corpos contemporâneos despidos, como a Virgem Maria, Maria Madalena, Judite e muitas outras personagens presentes em pinturas famosas de Sandro Botticelli e Rogier van der Weyden, por exemplo. É como se estas protagonistas das pinturas pudessem ser retratadas em outras versões de si mesmas, como ocorre com *O Suicídio de Lucrecia* (1520-1525) (ANEXO H), pintura de Joos van Cleve.

O rosto da pintura de Joos van Cleve (1485-1540), foi o selecionado por Svyatogor para se sobrepor ao da modelo na montagem que aqui aparece. A personagem da obra original é Lucrecia, uma romana que foi estuprada por um filho de um rei, cometendo suicídio após contar a seu pai e marido o ocorrido, no ano VI a.C. Tal fato teria incitado a derrubada do regime monárquico em Roma, instaurando a república.

A montagem de Masha preserva o rosto descontente de uma mulher que está se matando na pintura de Joos van Cleve. Embora o restante da composição só tenha em comum com a imagem original os seios descobertos da personagem, um desconforto perpetua em seu gestual.

A figura feminina na obra de Svyatogor não segura um punhal nem muito menos possui indícios de sangue em seu corpo, mas por estar deitada e com uma das mãos descansando sobre seu abdômen, temos uma impressão desagradável. Sua “máscara de Lucrecia” se une ao restante da foto e uma artificialidade toma conta da cena. Assimilamos seu corpo com o abandono, a

⁹³ NEWELL-HANSON, Alice. *Masha Svyatogor Masks Her Nude Subjects With Faces From Art History*. i-D Magazine, 26/12/2016. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_us/article/59bnjx/masha-svyatogor-masks-her-nude-subjects-with-faces-from-art-history. Acesso em 05/06/2018

solidão e a ausência de vida, narrativas alternativas de mulheres que como Lucrecia se sentem culpadas quando na verdade são vítimas.

Figura 65: *Real Dolls (Mimi)*. Martine Gutierrez, 2013



Fonte: *Martine Gutierrez*. Disponível em: <http://www.martinegutierrez.com/real-dolls.html>.

Logo em seguida, temos a fotografia da série *Real Dolls*, de Martine Gutierrez (figura 65). Quando expôs essa série, o fotógrafo Martín Gutierrez ainda não havia se assumido como uma mulher trans. Durante anos vagando entre gêneros e adotando a fluidez como tema principal de suas obras, em 2017 optou por revelar que sua identidade era a de uma mulher e que os papéis de gênero não deveriam ser binários.

Em *Real Dolls* Martín – agora Martine – havia se transformado em variadas *sex dolls*, com os nomes de Ebony, Luxx, Raquel e Mimi, criando fotografias performáticas em que bonecas eróticas são flagradas nas mais distintas ambientações do cotidiano. Hoje, artista e mulher trans, seu trabalho ainda continua tentando por abaixo as barreiras entre performance, gênero e sexualidade com sua arte.

Ao olharmos para as fotografias de Gutierrez, acreditamos que aquelas figuras femininas são realmente bonecas, pois suas expressões, poses e indumentárias são estáticas e artificiais. No entanto, os cenários que se encontram, salas, cozinhas, lavanderias e outros exibem uma realidade correspondente ao que muitas mulheres vivem.

Cada uma das bonecas possui uma característica própria que varia desde sua roupa à cena em que se encontra, como é o caso de Mimi (figura 65), boneca de pele clara e cabelos negros que está sentada em uma sala de estar seminua, com as pernas abertas, sapatos de salto vermelhos e um olhar perdido. O que ela faz ali, sozinha? A quem ela pertence? Começo a imaginar várias histórias para aquela boneca solitária, figura semelhante a de uma mulher porém sem ser uma de verdade.

Outra fotografia da mesma série mostra Mimi (ANEXO I) embalada em plástico filme próxima a uma máquina de lavar e secadora de roupas, vestindo uma roupa amarela com detalhes orientais que combinam exatamente com a cor da parede ao fundo. Como se estivesse em um depósito, a boneca espera a hora em que será requisitada por seu dono ou dona, da mesma forma que aguarda sentada em um sofá na fotografia selecionada.

Martine Gutierrez em suas quatro personalidades de boneca está irreconhecível. Além de sua caracterização utilizando roupas e maquiagem, suas perucas e poses não são nada naturais, iguais às bonecas de verdade. A artista transita entre a realidade e a artificialidade não só para comentar sobre a sexualização dos corpos, mas também do papel de gênero que as mulheres são incumbidas de cumprir por toda sua vida.

As suas bonecas eróticas estão estáticas, mas os lugares em que se encontram não. Há indícios de que outras vidas habitam aquele ambiente, e mesmo que protagonistas das fotos, as bonecas não são as verdadeiras donas daquela narrativa. E ao olharmos estas fotos somos como intrusos que espiam as vidas alheias por entre as fechaduras. Será que elas não se incomodam com este olhar?

Figura 66: *The Champagne Suite (The Honeymoon)*. Juno Calypso, 2015



Fonte: *Juno Calypso*. Disponível em: <https://www.junocalypso.com>

Figura 67: *A Dream In Green (The Honeymoon)*. Juno Calypso, 2015



Fonte: *Juno Calypso*. Disponível em: <https://www.junocalypso.com>

Por outro lado, a série de Juno Calypso não transmite desconforto das mulheres representadas, embora todo o conjunto de imagens seja carregado de esquisitices. Em *The Honeymoon* (figuras 66 e 67) a artista explora uma estranha percepção de uma lua de mel na qual se submete sozinha. Percorrendo quartos de um hotel, Juno se fotografou em suítes com decorações inusitadas, com banheiras em formato de coração, banheiros com múltiplos espelhos, taças de champanhe gigantes e muito mais.

Juno Calypso, que tem como uma de suas inspirações Cindy Sherman, cria cenas com aspectos surrealistas frequentados por mulheres que parecem ser observadas tal como em *Untitled Film Stills* (figura 7). Abusando do uso de perucas, maquiagens, acessórios e utensílios de beleza (máscaras massageadoras, de limpeza de pele e aparelhos tonificadores de músculos), as personagens de suas fotografias desfrutam de um momento solitário ao mesmo tempo que assustador.

The Champanhe Suite (figura 66) nos apresenta a uma mulher cujo rosto está coberto por uma máscara, vestindo uma maiô branco e peruca vermelha. Ela está de pé em uma taça de champanha enorme, tais como as utilizadas em performances burlescas. Pequenas luzes compõem o cenário, como estrelas no céu durante a noite.

A máscara não permite que identifiquemos os detalhes da face, misteriosamente posicionada ao nosso encontro, como se estivéssemos abaixo da taça. A falta de expressão facial contribui para associarmos sua aparência a de algo não humano, bem como a cor de sua pele na outra fotografia, *A Dream In Green* (figura 67). O conjunto das imagens são quase como cenas de filmes de terror.

O corpo de Juno está coberto por uma textura esverdeada, refletindo-se em vários espelhos que contornam uma banheira cor-de-rosa em formato de coração. Novamente a peruca vermelha é vista, mas agora contrasta com a pele verde do corpo que a sustenta. Aquela mulher verde, nua, que contempla seu corpo espelhado de diferentes ângulos, não parece ser real.

Juno Calypso diz que para a série ter sido feita, ela passou uma semana sozinha em um hotel temático para casais nos Estados Unidos. A artista “performou atos solitários de desejo e decepção⁹⁴” que se tornam angustiantes por serem tão distantes e próximos ao tratarmos da construção da feminilidade imposta a muitas mulheres do mundo. Mesmo aparentemente confortável com a situação, as mulheres da foto parecem pertencer a um mundo que não o nosso.

⁹⁴ CALYPSO, Juno. *About*, 2015. Juno Calypso. Disponível em: <https://www.junocalypso.com/about/>. Acesso em 10/05/2018

Revelando-se como uma estrangeira ainda que esteja em seu próprio corpo, ela põe em conflito a naturalidade dele, os esforços para ser bela, os tratamentos de beleza. E também a indústria por trás do matrimônio, as luas de mel como um período de tempo de descanso e amor entre duas partes. E sobre as outras partes, aquelas que faltam, que são incompletas e não se encaixam tão bem como as outras? O que fazer?

A figura de Juno Calypso mascarada é um objeto para que nossos olhares se instaurem e desconfiem do que vemos. As outras imagens desta seção conversam neste aspecto sobre uma nudez questionável, propositalmente exposta, ao mesmo tempo que seus rostos quebram o ritmo sensual que poderia ter. Na primeira fotografia (figura 64) e nas seguintes, as faces aparentam ser de outro lugar, por destoarem e refletirem certa angústia ao espectador, nos fazendo imaginar de onde vieram e o que fazem ali.

Figura 68: *Float (Evidence)*. Beth Hoeckel, 2013



Fonte: *Beth Hoeckel*. Disponível em: <http://bethhoeckel.com>

Esse agrupamento de emoções complexas, manifestadas nas imagens através de olhares perdidos e expressões corporais, me lembram uma expressão que muitos dizem por aí: perder a cabeça. Quando algo foge do comum e atitudes irreverentes são tomadas pelas pessoas, costumam dizer que “fulano perdeu a cabeça, ficou maluco”. Afinal de contas, o que seria perder a cabeça? Perder a razão, talvez?

Ao olharmos para a arte, considero essencial tentarmos “perder um pouco a cabeça”. Não só para a arte, mas também para a vida, uma vez que hoje são rejeitados os chamados processos de singularização. Estes processos de singularização reforçam a ideia de experimentar maneiras distintas de ser, sentir e perceber, elaborando suas próprias referências e indo contra a subjetividade capitalística, de acordo com Guattari e Rolnik (1996). Sendo

assim, “perder um pouco a cabeça” é permitir escapar de um pensamento massificado, criando formas de existência e sensibilidades singulares.

A produção de arte feminista tenta, de certa forma, estabelecer estes processos numa recusa ao olhar masculino, afirmando as diferenças e resistências aos modelos dominantes. Suas excentricidades proporcionam reflexões a partir do senso comum, levantando suspeitas daquilo que vemos e vivenciamos.

A última imagem desta seção, *Float* (figura 68) talvez seja uma boa tradução para este pensamento. *Float* é uma das mais conhecidas obras de Beth Hoeckel, e tornou-se capa de um dos álbuns da banda *Future Islands* em 2014. A colagem de Beth Hoeckel, exhibe uma mulher em um vestido flutuante, que leva uma das mãos à cabeça inexistente. Ao fundo, um oceano e nuvens em um céu azulado se opõe aos tons alaranjados da figura feminina.

Esta colagem, na minha opinião, abre-se para várias interpretações, na medida que fala sobre corpo, mente, o feminino, a incerteza e a correspondência entre os mundos real e surreal. Prefiro interpretá-la como um comentário sobre o que se pensa a respeito do limite imposto aos questionamentos femininos. Gosto de acreditar que se trata de uma representação da mente feminina, do espaço que ainda não conquistamos através de nossas opiniões e pensamentos, no julgamento feito às mulheres que pensaram demasiadamente, e dessa forma, perderam um pouco a cabeça. Ou que decisões imprecisas foram tomadas, implicando o título de “sem cabeça, nem noção”, tomada por singularidades que não a deixam ficar presa a padrões.

A colagem é precisa, seus elementos surreais constroem uma narrativa baseada no desvio da regra. Ela promove a inquietação necessária como um ponto de partida para muitas meninas que buscam o viés da colagem como manifestação artística, tal como já fazia Hanna Hoch no Dadaísmo. Isso nos mostra novamente que a arte feminista se aproveita de discursos cômicos, desarranjados e fora do comum para construir um outro caminho.

Este, no momento, encontra-se mais propício com o advento das redes sociais na internet. O estas artistas e suas obras querem, além de dizerem “olha, nós existimos” resume-se em anunciar artisticamente estéticas femininas e feministas que fogem do óbvio. É sobre causar um desconcerto, um auê, uma crítica ao machismo e as violências que as mulheres sofrem.

Gostaria de ter inserido muitas outras imagens em todas as seções, porém muitas análises e impressões poderiam se repetir durante o texto. Fica o convite, no entanto, para que o leitor depois procure estar atento aos burburinhos feministas quer seja na internet ou em outros meios alternativos senão nos museus e galerias de arte.

NOTAS FINAIS

Mitchell (1996) afirma que há uma linguagem e funcionamento próprio do mundo dos computadores e conseqüentemente da internet. Como algumas partes desta pesquisa tratam do ciberespaço, achei interessante o significado que *login* passou a ter nos últimos tempos. A palavra em inglês tornou-se uma expressão que indica uma participação: “fazer *login*” em português, significaria entrar, após uma autorização, em algum sistema informático. *Logar-se*, seria dessa forma, acessar algo. Neste momento, penso em “fazer *login*” como um convite ao leitor/espectador.

Nesta dissertação ele pôde *loggar*, acessar, unir-se ao que se encontra aqui escrito, assim como eu, autora, fiz com o tema. Foi preciso um envolvimento além da percepção de como o sistema de arte de viés feminista acontece. Fiquei pensando como este ainda é pouco acessível através de bibliografias, principalmente em português. São fontes escassas e recentes, se considerarmos que o seu início data da década de 1970.

Dessa forma, é como se o estudo da história da arte por um olhar feminista exigisse uma autorização, como um *login*, para permitir que nos aprofundemos, pois falta “conhecimento prévio” por parte do público que se interessa por arte na maioria das vezes. Este outro olhar sobre a arte e sua história, contada por mulheres, ainda é um percurso raro. Estas últimas notas mostram meu profundo desejo de transformação na maneira como a arte ainda é ensinada, da mesma forma que também se faz necessário que as mulheres conquistem outros espaços, como na literatura, cinema e ciência.

Outra questão é que para compreendermos a arte feminista, precisamos antes de tudo enxergar que ela possui uma linha do tempo particular, tal como a linguagem própria dos computadores citada anteriormente. Não se trata de tentar encaixá-la na história da arte padrão, mas criar um ritmo só seu, de maneira que seu ensino esteja aliado, sobretudo, às narrativas das vidas das mulheres.

As mulheres artistas encontraram formas alternativas de exporem fora dos museus e galerias, e com isso não deixaram de produzir com o passar do tempo. Algumas delas, como a arte por correspondência, influenciou por vez os *zines riot grrrl*, cruciais para inspirar algumas jovens artistas de hoje. Parte desta arte alternativa ganhou outra configuração posteriormente, e está sendo recebida aos poucos em exposições que resolveram abrigá-la, embora isto não signifique que todas as dificuldades encontradas pelas artistas estejam resolvidas.

O apelo às tecnologias oferecidas pelas redes sociais, como o *Instagram*, atraiu uma grande quantidade de mulheres na busca por um espaço onde possam exhibir o que criam, e este

número parece aumentar a cada dia uma vez que se tem a impressão de um ambiente livre justamente por ser gratuito. Como já disse antes, é preciso ter certa cautela com estes meios e não os interpretar como uma solução precisa, uma substituição dos outros jeitos de produzir e exhibir de arte.

Eles são úteis, são ferramentas que podem permitir experimentações individuais e coletivas, somando-se ao que já existe. Estas experimentações, através de opções como, por exemplo, os filtros, tendem a propiciar outramentos e instaurações de um olhar feminino. E isso tudo facilmente compartilhado com quem possui conexão à internet, em qualquer lugar do mundo, esteja onde estiver.

São estes outros olhares que tentei reunir em uma curadoria, que poderia se estender por muitas outras páginas, revelando detalhes do íntimo de muitas mulheres, suas escolhas, máscaras, devires, associações e até mesmo delírios. Tudo isso compõe um capítulo da trajetória feminina na arte, cujo destino ainda é desconhecido, mas que já podemos apontar agitos, como os aqui presentes.

Decerto, há muito o que esperar de artistas que estão desabrochando agora, e cabe a nós, admiradores e talvez também artistas – observar o que está por vir para compor uma narrativa baseada em um *female* ou *girl gaze*. E que possamos, assim, realizar no futuro cada vez mais *logins* nesta história da arte feminista.

ANEXOS

ANEXO A - *Helene Fourment in a fur coat*, Peter Paul Rubens, 1636-1638

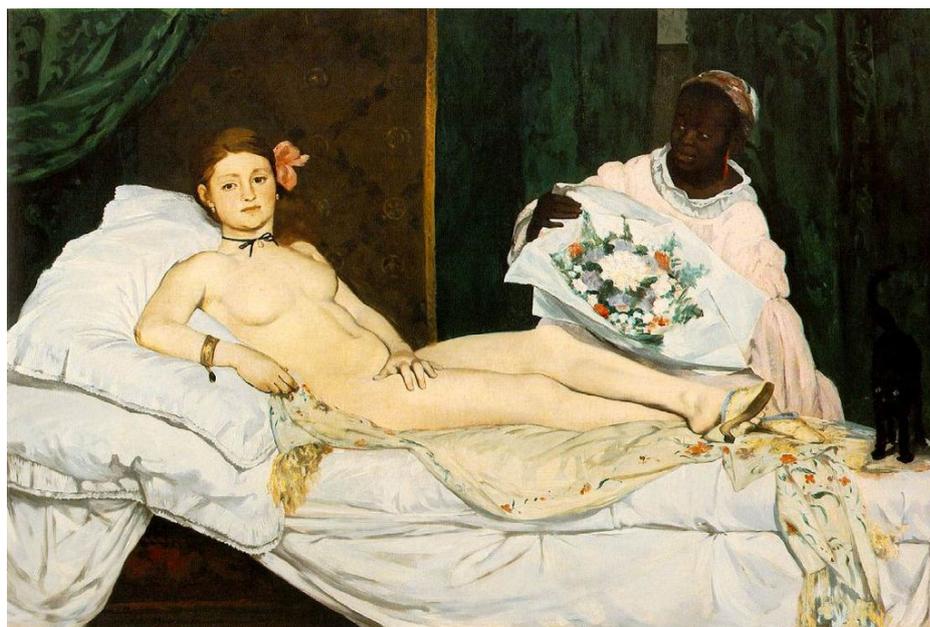


Fonte: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/helena-fourment-in-a-fur-robe/AQGjRwVmn07mlA>

ANEXO B - Fotografias censuradas de Kathleen Hanna pertencentes a exposição que ela, Heidi Arbogast e Tammy Rae Carland realizaram enquanto ainda estavam na faculdade.



Fonte: Documentário *The Punk Singer*. Reprodução.

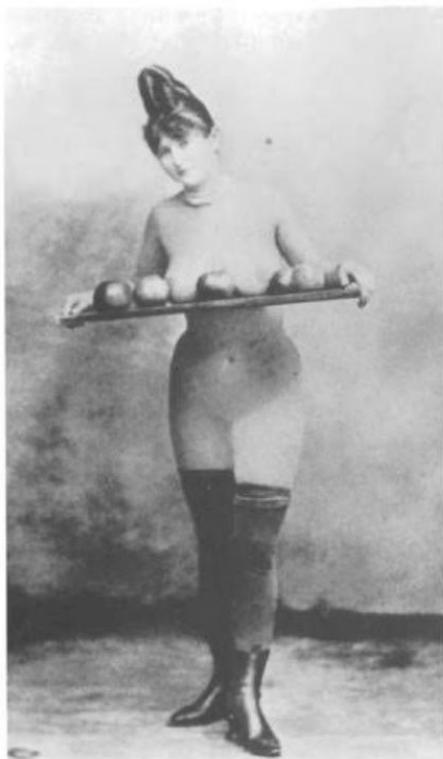
ANEXO D - *Olympia*, Édouard Manet, 1863

Fonte: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/olympia/ywFEI4rxgCSO1Q?hl=pt-BR&avm=2>

ANEXO E - *Vênus de Urbino*, Ticiano, 1538

Fonte: *Google Arts & Culture*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-urbino/bQGS8pnP5vr2Jg?hl=pt-BR&avm=2>

ANEXO F - À esquerda, a fotografia anônima *Achetez des Pommes* do século XIX que serviu como inspiração para Linda Nochlin criar *Buy My Bananas*, à direita, em 1971.



Fonte: *Artsy*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-who-turned-food-feminist-art>

ANEXO G - *Untitled #175*, Cindy Sherman, 1987



Fonte: *Artsy*. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-who-turned-food-feminist-art>

ANEXO H - *O suicídio de Lucrecia*, Joos Van Cleve, 1520-1525



Fonte: *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/342977327852820792/>

ANEXO I - *Real Dolls (Mimi)*, Martine Gutierrez, 2013



Fonte: *Martine Gutierrez*. Disponível em: <http://www.martinegutierrez.com/real-dolls.html>

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Bia; FELINTO, Marilene; PALOMINO, Erika; REZENDE, Marcelo; et al. *Rebelião das Malvadas*. Jornal A Folha de São Paulo, Caderno Mais. 19/10/1997 Acervo Folha Online. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/busca.do?keyword=rioto&periododesc=19%2F10%2F1997&por=Por+Dia&startDate=&endDate=&days=19&month=10&year=1997&jornais=>. Acesso em 10/08/2016
- AGGER, Ben. *The Virtual Self: A Contemporary Sociology*. Blackwell Publishing, Londres, 2004.
- ALLEN, Gwen. *Artist's Magazines: an alternative space for art*. The MIT Press, Massachusetts, 2011.
- ANDREOLI, Giovani Souza; COSTA, Luis Artur; GIACOMEL, Angélica Elisa; KIRST, Patrícia Gomes; RIBEIRO, Carlos José Simões. Conhecimento e Cartografia: Tempestade de Possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes. *Cartografias e Devires: A Construção do Presente*. UFRGS Editora, Porto Alegre, 2003.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento*. Editora Cobogó, Rio de Janeiro, 2017. 1ª edição
- _____. Local/global: arte em trânsito. Zahar, Rio de Janeiro, 2005.
- ATTWOOD, Feona. *Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency*. Journal of Gender Studies, 16:3, 233-247, Taylor & Francis, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09589230701562921>. Acesso em 23/01/2017.
- BAHBAH, Sarah. *I could not protect her*. Disponível em: <http://www.sarahbahbah.com/i-could-not-protect-her/>. Acesso em 10/05/2018.
- _____. *For Arabella*. Disponível em: <http://www.sarahbahbah.com/i-could-not-protect-her/>. Acesso em 10/05/2018.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- BEE, Olivia. *Recent*. Disponível em: <http://oliviabee.com> . Acesso em 10/05/2018.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, Londres, 1972.
- BONDÍA, José Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>> . Acesso em 10/04/2016

BROCKES, Emma. *What happens when a riot grrrl grows up?* The Guardian, 09/05/2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/09/kathleen-hanna-the-julie-ruin-bikini-kill-interview>. Acesso em 15/02/2017.

BROWN, Nakeya. *Hair Stories Untold*. Disponível em: <http://www.nakeyab.com/Hair-Stories-Untold>. Acesso em 10/05/2018.

CAFOLA, Anna. *Petra Collins is curating a MoMA night about the female body*. Dazed Digital, 13 de março de 2017. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/35115/1/petra-collins-is-curating-a-moma-night-about-the-female-body>. Acesso em: 13/03/2017.

CALYPSO, Juno. *The Honeymoon*. Disponível em: <https://www.junocalypso.com>. Acesso em 10/05/2018.

CAMARGO, Michelle Alcântara. *Manifeste-se, faça um zine!: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007)*. Cadernos Pagu, 2011, n.36, pp.155-186. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332011000100007&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em 20/12/2016.

CARLAND, Tammy Rae. I (heart) Amy Carter. In: DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. Feminist Press, Nova York, 2013. E-book.

CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução de Marcos Macionilo. Martins Fontes, São Paulo 2006.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton University Press, Princeton, 1956.

COLLINS, Petra. *Artwork*. Disponível em: <http://www.petracollins.com/category/artwork/>. Acesso em 10/05/2018.

CONNOR, Angela. *Before Cindy Sherman came Gertrud Arndt*. Berlin Art Link, 2013. Disponível em: <http://www.berlinartlink.com/2013/03/11/before-cindy-sherman-came-gertrud-arndt/>. Acesso em 18/05/2017.

COUSINS, Maisie. *Grass, Peonie, Bum*. Disponível em: <https://www.maisiecousins.com/grasspeoniebum>. Acesso em 10/05/2018.

Curated By GIRLS. Disponível em: <http://www.curatedbygirls.com>. Acesso em 08/10/2017.

DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. Feminist Press, Nova York, 2013. E-book.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho, Eric R.R. Heneault, Jorge Bastos, Mariza Perassi Bosco. Edições Sesc, São Paulo, 2017.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia de Carmello e Vera Casa Nova. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG Pós: Belo Horizonte, v.2 n.4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em 15/12/2017.

_____. *Diante da Imagem: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2015.

DIOGO, Lígia; SIBILIA, Paula. *Vitrines da intimidade na internet: imagens para guardar ou para mostrar?*. In: Estudos sociológicos., Araraquara, v.16, n.30, p.127- 139, 2011. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3892/3573>. Acesso em 19/08/2016.

DÖRR, Luisa. *Maysa*. Disponível em: <http://luisadorr.com/#maysa>. Acesso em 10/05/2018.

DOWNES, Julia. Riot Grrrl: The Legacy and Contemporary Landscape of Diy Feminist Cultural Activism. In: *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* Monem, Nadine ed. London: Black Dog Publishing, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_The_legacy_and_contemporary_landscape_of_feminist_cultural_activism. Acesso em: 20/12/2016.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Microcosm Publishing, Portland, 2008.

DYER, Deidre. *Line Item: MadeMe Slutz Crop Top*. Fader, 2013. Disponível em: <http://www.thefader.com/2013/06/10/line-item-mademe-slutz-crop-top> . Acesso em 15/02/2017.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985. E-book (2005).

EISENBERG, Robin. *Weekend Plans*. Disponível em: <https://robineisenberg.com/#/weekendplans/>. Acesso em 10/05/2018.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. Chatto & Windus, Londres, 2016. E-book.

EPPS, Philomena. *8 Women Who Turned Food into Feminist Art*. Artsy, 30/12/2016. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-8-women-who-turned-food-feminist-art>. Acesso em 10/05/2018

ERGAS, Yasmine. El Sujeto Mujer: El Feminismo de los años Sesenta-Ochenta. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5. Taurus, Madrid, 1993.

FATEMAN, Johanna. My Riot Grrrl. In: DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. The Feminist Press, Nova Iorque, 2013. E-book.

FLOYD, Phylis A. *The Puzzle of Olympia*. In: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 3, No. 1 (Spring 2004). Association of Historians of Nineteenth-Century Art. Disponível em:

<http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/285-the-puzzle-of-olympia> Acesso em 06/08/2018.

FORD, Sam; GREEN, Joshua; JENKINS, Henry. Introdução. In: HENRY, Jenkins. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Aleph, São Paulo, 2013. E-book.

FUGANTI, Luis. Devir. In: FONSECA, Tara Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2012.

GASPARETTO, Débora Aita; SANTOS, Nara Cristina. *Galerias virtuais de arte digital no ciberespaço: possibilidades para o sistema da arte contemporânea*. 19o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/debora_aita_gasparetto.pdf. Acesso em 20/08/2016.

GIRL GAZE FOUNDATION. *What We Do*. Girl Gaze. Disponível em: <http://www.girlgaze.tv>. Acesso em: 19/10/2017.

GOTTSCHALK, Molly. *How the Female Gaze Is Changing Photographs of Women*. Artsy, 10 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-female-gaze-changing-photographs-women>. Acesso em: 20/04/2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*. Editora Vozes, Petrópolis, 1996.

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução de Sueli Rolnik. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

GUTIERREZ, Martine. *Real Dolls*. Disponível em: <http://www.martinegutierrez.com/real-dolls.html>. Acesso em 10/05/2018.

GROSE, Jessica. *Has Feminism Gotten Boring? Original Riot Grrrl Kathleen Hanna on fashion, the '90s, and the state of feminism today*. Elle Magazine, 2013. Disponível em: <http://www.elle.com/culture/a12626/kathleen-hanna-interview/>. Acesso em 23/01/2017.

HANNA, Kathleen. My Life with Evan Dando. In: DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. Feminist Press, Nova York, 2013. E-book.

HARTMANN, Maren. *Technologies and Utopias: The Cyberflâneur and the Experience of 'Being Online'*. Tese de Doutorado. University of Westminster, Westminster, 2004. Disponível em: <http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/8517/1/Hartmann.pdf>. Acesso em 10/10/2017.

HAVLIN, Laura. *The Riot Grrrl Style Revolution*. AnOther Magazine, 04/02/2016. Disponível em: <http://www.anothermag.com/fashion-beauty/8279/the-riot-grrrl-style-revolution>. Acesso em 14/02/2017.

HECKERT, Ana Lucia C. Xeretar. In: FONSECA, Tara Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2012.

HELPERN, Jane. *This feminist photo gallery is reclaiming cute*. In: i-D, 9 de fevereiro de 2016. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/wj5k9w/this-feminist-photo-gallery-is-reclaiming-39cute39-uk-translation. Acesso em: 10/02/2016.

HOECKEL, Beth. *Cuisine*. Disponível em: <http://bethhoeckel.com>. Acesso em 10/05/2018.

_____. *Evidence*. Disponível em: <http://bethhoeckel.com>. Acesso em 10/05/2018.

HOOTON, Christopher. 'Girl on Girl': Photographer explores the female gaze in delicate but deliberate portraits. The Independent, 17 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/girl-on-girl-photographer-explores-the-female-gaze-in-delicate-but-deliberate-portraits-a7423111.html>. Acesso em: 20/04/2017.

HSIEH, Vanessa. *A comprehensive guide to girl on girl photography*. Dazed Digital, 6 de abril de 2017. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/35505/1/a-comprehensive-guide-to-girl-on-girl-photography>. Acesso em: 20/04/2017.

IBARRA, Emily. *Foundations of Female Gender Identity and Performativity in Rock 'n' Roll: Patti Smith, Joan Jett, and Kathleen Hanna*. Wesleyan University, 2013. Disponível em: http://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/1091/. Acesso em: 20/12/2016.

INSTAGRAM. *About us*. Disponível em: <https://www.instagram.com/about/us/>. Acesso em: 31/08/2016

JANSEN, Charlotte. *Girl on girl: How female photographers are deflecting the male gaze*. CNN Style, 10 de abril de 2017. Disponível em: <http://edition.cnn.com/style/article/girl-on-girl-female-gaze-photography/index.html>. Acesso em: 20/04/2017.

_____. *Girl on girl: Art And Photography In The Age Of The Female Gaze*. Laurence King Publishing, Londres, 2017

JENKINS, Henry. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Aleph, São Paulo, 2013. E-book.

LAGRAVE, Rose-Marie. Una emancipación bajo tutela. Educación y trabajo de las mujeres en el siglo XX. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 5. Taurus, Madrid, 1993.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo, Editora 34, 1999.

_____. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Pedagogias do Feminino: arte, imagem e docência*. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.148-164, Jul/Dez 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf> . Acesso em 12/08/2016.

MARCUS, Sara. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. Harper Collins, Nova York, 2010. E-book.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Ticiano, Manet, Degas: notas sobre o nu feminino na pintura*. RHAA - Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 7 Jan/Jun de 2007, UNICAMP, São Paulo. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%207%20-%20artigo%205.pdf>. Acesso em 20/05/2018.

MCGARRELL, Jheyda. *California Winter 17/18*. Disponível em: <https://www.jheyda.com/california-winter-1718/>. Acesso em 10/05/2018

MCGRATH, Kate. *These 9 Photographers Are Capturing Girl Culture Today*. 10 de março de 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-9-photographers-capturing-girl-culture-today>. Acesso em: 11/03/2017.

MELO, Érica Isabel de. *Cultura Juvenil Feminista Riot Grrrl em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000440787>. Acesso em 20/12/2016

MENDES, Valerie D. *A moda do século XX*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres, Routledge, 1999.

_____. *Bodyscape: art, modernity and the ideal figure*. Routledge, Nova York, 1995.

_____. *How to see the world: An Introduction to Images, Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, And More*. Basic Books, Nova York, 2016. E-book.

_____. *Visual Culture Reader*. Routledge, Nova York, 1998.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *City of Bits: Space, Place and the Infobahn*. The MIT Press, Massachusetts, 1996.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do Cinema: antologia*. Edições Graal: Embrasilme, Rio de Janeiro, 1983.

MUSLIMA: MUSLIM WOMEN'S ART AND VOICES. Disponível em: <http://muslima.globalfundforwomen.org>. Acesso em 08/10/2017.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. *Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: Articulando Pesquisa, Clínica e Política*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722006000300021&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 20/12/2016

NEUMARK, Norie. Introduction: Relays, Delays, and Distance Art/Activism. In: CHANDLER, Annmarie; NEUMARK, Norie (Org.). *At a distance: precursors to art and activism on the Internet*. The MIT Press, Massachusetts, 2005

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. Edições Aurora, São Paulo, 2016.

_____. *Why There Have Been no Gratests Women Artists? Art and Sexual Politics*. Macmilan Publishing Co, Nova York, 1973, 2a edição.

_____. Some Women Realists: Part 2 Arts Magazine, May 1974. In: REILLY, Maura. *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. Thames and Hudson, Nova York, 2015. E-book.

_____. Sylvia Sleigh: Portraits of Women Artists and Writers Parallel Visions: Selections from the Sylvia Sleigh Collection of Women Artists, 1999. In: : REILLY, Maura. *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. Thames and Hudson, Nova York, 2015. E-book.

NOR, Polly. *Nobody Knows*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Nobody-Knows-By-Polly-Nor>. Acesso em 10/05/2018.

_____. *Baby You're Going To Be Fine*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Babe-You-re-Going-To-Be-Fine>. Acesso em 10/05/2018.

_____. *Up All Night*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Up-All-Night-By-Polly-Nor>. Acesso em 10/05/2018.

_____. *Be You But Better*. Disponível em: <https://www.pollynor.com/Illustration/Be-You-But-Better>. Acesso em 10/05/2018.

ONAWALE, Alile Dara. *Breu*. Disponível em: <https://cargocollective.com/aliledara/breu>. Acesso em 10/05/2018.

PAIS, José Machado. Introdução. In: PAIS, José Machado, Org.; BLASS, Leila Maria da Silva, Org. *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. I.B. Tauris, Nova York, 1981.

PARPINELLI, Roberta Stubs. *A/R/TOGRAFIA DE UM CORPO-EXPERIÊNCIA: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade*. Tese de Doutorado, UNESP. São

Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/136107>. Acesso em 12/08/2016

PELLY, Jem. *"We Are All Pussy Riot": Kathleen Hanna Speaks on the Jailed Feminist Punk Group*. Pitchfork, 15/08/2012. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/47516-we-are-all-pussy-riot-kathleen-hanna-speaks-on-the-jailed-feminist-punk-group/> Acesso em 14/02/2017

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2005.

POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

_____. Modernity And The Spaces of Femininity. In: MIRZOEFF, Nicholas (Org) *Visual Culture Reader*. Routledge, Nova York, 1998.

RAGO, Margareth. *Dessubjetivando com Cindy Sherman*. In: Revista Labrys estudos feministas, jul/dez. 2013. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys24/libre/marga.htm>. Acesso em 20/06/2016.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre, Sulina, 2009.

REILLY, Maura. *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. Thames and Hudson, Nova York, 2015. E-book.

RILEY, Erin. *Portfolio*. Disponível em: <https://erinriley.com/section/19419.html>. Acesso em 10/05/2018.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Analisar. In: FONSECA, Tara Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2012.

RYZIK, Melena. *The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages*. New York Times, 2015. Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html?_r=0 . Acesso em 20/05/2016

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. Contexto, São Paulo, 2014

SARLEY, Stephanie. *Fruit Art Videos*. Disponível em: <http://stephaniesarley.com/work/>. Acesso em 10/05/2018

SCHEFEL, Lauren; SKULL, Sana. *A história do Movimento Riot Grrrl: punk e feminismo na década de 1990*. Moda de Subculturas, 03/05/2016. Disponível em: <http://www.modadesubculturas.com.br/2016/05/-historia-do-movimento-riot-grrrl-punk-feminismo.html>. Acesso em 23/01/2017

SIBILIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2016. 2ª edição.

SILVEIRA, Andrea Aparecida Capssa de Lima da. *Considerações sobre as galerias virtuais e suas relações com o mercado de arte*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFSM_4f305127871d83968ad2cb22966606a8
Acesso em: 03/05/2017

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *A difícil arte de expor mulheres artistas*. Cadernos Pagu, Edição 36, Janeiro-Junho de 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014. Acesso em: 09/10/2016

SIMMEL, Georg. *A Moda*. Tradução de Antonio Carlos Santos. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo V.1 N. 1 abr./ago. 2008. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/07_IARA_Simmel_versao-final.pdf. Acesso em 11/03/2015

SODA, Molly. *Portfolio*. Disponível em: <http://mollysoda.exposed> . Acesso em 10/05/2018.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Alice Costa. *Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 9, n. 16 maio 2015. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/viewFile/8546/pdf_1
Acesso em 09/09/2017

SVYATOGOR, Masha. *Masks Show*. Disponível em: <https://mashasvyatogor.com/Works/Masks-Show>. Acesso em 10/05/2018.

TELLES, Norma. De bruxas e feiticeiras. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; RAGO, Margareth. (Org.). *Subjetividades Antigas e Modernas*, Annablume Editora, São Paulo, 2008.

TOLEDANO, Mayan. *Portfolio*. Disponível em: <http://mayantoledano.tumblr.com>. Acesso em 10/05/2018.

TURKLE, Sherry. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. Simon & Schuster Paperbacks, Nova York, 1995. E-book.

ULMAN, Amalia. *Excellences and Perfections*. Disponível em: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections> . Acesso em 10/05/2018.

VAIL, Tobi. *Bikini Kill*. In: DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. Feminist Press, Nova York, 2013. E-book.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história – mulheres artistas (Sécs. XVI – XVIII)* Artis - Revista do Instituto de Artes da Faculdade de Letras de Lisboa. Nº 4 2003 p. 205-242. Disponível em: <https://www.ics.ulisboa.pt/file/4848/download?token=1WcBBBdG>. Acesso em 17/08/2016.

_____. *A arte sem história – Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena, Lisboa,

2012.

WAGNER, Gretchen L. Riot on the page: Thirty Years of Zines by Women. In: BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra. *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art, Nova York, 2010.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasmas para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Barbara. Companhia das Letras, São Paulo, 2015. E-book.

Women Who Draw. Disponível em: <http://www.womenwhodraw.com>. Acesso em 08/10/2017.

ZANELLA, Andrea Vieira. Escrever. In: In: FONSECA, Tara Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na Diferença: Um Abecedário*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2012.

ZEISLER, Andi. *We Were Feminists Once*. PublicAffairs, Nova York, 2016. E-book.

ZULCH, Meg. *What Happens When Media Representations Of Feminist Movements Focus On Just The Fashion?*. Bustle, 07/05/2015 Disponível em: <https://www.bustle.com/articles/80587-what-happens-when-media-representations-of-feminist-movements-focus-on-just-the-fashion>. Acesso em: 19/01/2017