

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

ALESSANDRA RAMALHO RUFINO

A ARTE DE BETH MOYSÉS:
Performance e Ativismo Feminista

RIO DE JANEIRO
2019

ALESSANDRA RAMALHO RUFINO

A ARTE DE BETH MOYSÉS:
Performance e Ativismo Feminista

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

RIO DE JANEIRO
2019

RESUMO

RUFINO, Alessandra Ramalho. *A Arte de Beth Moysés: Performance e Ativismo Feminista*. Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Análise da obra da artista paulista Beth Moysés, cujo trabalho apresenta temáticas voltadas para a discussão sobre a violência de gênero e doméstica. A partir do estudo de autoras como Céli Pinto, Linda Nochlin e Maria Alice Costa e Naiara Coelho, podemos entender o movimento feminista e como ele se insere na história da arte nas produções femininas, e também, como o uso da linguagem performática é importante na produção artística ativista feminista. As performances-manifesto de Beth Moysés podem ser compreendidas como buscas por transformação social, discussão e reflexão política sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Beth Moysés. Performance. Ativismo feminista. Artivismo.

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a minha família, amigos e namorado que sempre me apoiaram em todas as instâncias, em especial meus irmãos Felipe e Beatriz. Sem a ajuda, compreensão e afeto dessas pessoas eu não teria conseguido concluir minha graduação.

Aos meus colegas de classe, sem a turma de 2013.2 esses anos não teriam sido os mesmos, e sempre vou guardar nossas lembranças com muito carinho, principalmente da minha dupla de sempre, Sthela Trevisano. Torço muito pelo sucesso de todos e espero que nossos caminhos ainda se cruzem, independente dos rumos profissionais que cada um seguir.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola de Belas Artes e seu corpo docente, que me propiciaram uma formação engrandecedora não apenas em conhecimento, mas como ser humano.

Ao professor Rubens de Andrade pela oportunidade de iniciação científica, e ao professor Tadeu Capistrano pela oportunidade de monitoria, que foram grandes suportes durante a minha graduação.

Também agradeço ao professor das artes cênicas, Antonio Guedes, do qual carrego apreço e inspiração para o meu futuro profissional.

À banca, composta de professoras que eu admiro muito, Ana Mannarino e Tatiana Martins.

Por fim, à minha orientadora Patricia Corrêa, que foi minha principal inspiração durante o curso e que me fez acreditar na minha escrita ao longo do processo da monografia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Beth Moysés – Rosângela, 1995	10
Figura 2: Beth Moysés – Macho e Fêmea, 1994	10
Figura 3: Beth Moysés – Mulheres Divididas, 2002	12
Figura 4: Beth Moysés – Forro de Sonhos Pálidos, 1996	13
Figura 5: Beth Moysés – Sobre Pérolas, 1998	14
Figura 6: Beth Moysés – Memória do Afeto, São Paulo, 2000	14
Figura 7: Caravaggio – Judite decapitando Holofernes, 1599	20
Figura 8: Artemisia Gentileschi – Judite decapitando Holofernes, 1611-1612	20
Figura 9: Artemisia Gentileschi – Susana e os Velhos, 1610	21
Figura 10: Judy Chicago – The Dinner Party, 1974-79	24
Figura 11: Barbara Kruger – Sem título (Your body is a battleground), 1989	25
Figura 12: Barbara Kruger – Sem título (We have received orders not to move), 1982	25
Figura 13: Ana Mendieta – Glass on Body, 1972	28
Figura 14: Ana Mendieta – Sem título (Rape Scene), 1973	28
Figura 15: Marcia X – Desenhando com terços, 2000-2003	29
Figura 16: Marcia X – Desenhando com terços, 2000-2003	29
Figura 17: Marcia X – Pancake, 2001	30
Figura 18: Marcia X – Pancake, 2001	30
Figura 19: Beth Moysés – Memória do Afeto, São Paulo, 2000	33
Figura 20: Beth Moysés – Memória do Afeto, Madrid, 2002	34
Figura 21: Beth Moysés – Diluídas em água, Zaragoza, 2008	37
Figura 22: Beth Moysés – Diluídas em água, Zaragoza, 2008	37
Figura 23: Beth Moysés – Removing Pain, Dublin, 2010	38
Figura 24: Beth Moysés – Removing Pain, Dublin, 2010	38

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. BETH MOYSÉS: PERCURSO NA ARTE	9
3. ATIVISMO FEMINISTA E ARTE: PERSPECTIVAS E ANÁLISES	16
3.1 Breves notas sobre a história do feminismo	16
3.2 Presenças e ausências da mulher na arte ocidental	20
3.3 Ativismo e performance	26
4. BETH MOYSÉS: PERFORMANCES-MANIFESTO	31
5. CONCLUSÃO	40
6. REFERÊNCIAS	42

1. INTRODUÇÃO

A produção feminina nas artes visuais contemporâneas se aproxima cada vez mais dos movimentos feministas, de questões sobre gênero e raça, o que traz a política para o cerne dessas obras, gerando questionamentos, reflexões e manifestos sobre a nossa sociedade atual. A luta contra o patriarcado e a violência contra a mulher são aspectos de grande destaque em produções femininas desde a segunda onda do feminismo na década de 1960, e essas questões seguem reverberando nos dias de hoje, cada vez mais.

Considerando o momento político atual em contexto mundial e no Brasil, em que governos de extrema direita tem sido eleitos em diversos países, observamos os direitos das mulheres sendo cada vez mais contestados, pois como diz uma frase atribuída a Simone de Beauvoir, “basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante por toda a sua vida” (BEAUVOIR, apud COSTA, 2018, p. 6). Assim, a produção artística feminina e feminista se faz necessária para perpetuar a luta das mulheres e trazer novas perspectivas de luta que demonstrem formas transgressoras e subjetivas de tratar assuntos que muitas vezes são tabus ou circunscritos ao âmbito privado.

O movimento feminista já coleciona inúmeras conquistas para as mulheres no decorrer das décadas, entretanto, ainda há um grande número de demandas extremamente necessárias para alcançar a equidade de gênero. Segundo pesquisas do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, no ano de 2018 uma entre quatro mulheres sofreu algum tipo de violência, dentre essas 42% foram dentro de suas próprias casas e 52% das vítimas não denunciou ou procurou ajuda.

Nesse contexto, destacamos a obra da artista brasileira Beth Moysés, por levar essa temática para seus trabalhos, em especial suas performances, que levam a reflexão sobre a violência doméstica e de gênero para as ruas. Desde 1990, Moysés realiza um trabalho que contempla pautas relevantes do movimento feminista, e se insere nesse grupo de artistas femininas que utilizam suas produções como manifesto político e agente de transformação social.

A artista se demonstra responsável nas suas produções, tendo procurado, em diversos momentos, aproximação com mulheres de Casas Abrigo e com a Delegacia da Mulher, buscando oportunidades de entender cada vez mais sobre como se dá a violência doméstica, como as mulheres reagem ao que ocorre, e assim tentando encontrar uma forma de levar isso

ao seu trabalho, respeitando a sensibilidade do assunto e a integridade e privacidade das mulheres com as quais entra em contato.

A começar por seus desenhos, em *Mulheres Divididas*, Moysés preserva a identidade das mulheres cujas histórias são citadas, buscando apenas registrar seus sofrimentos para levar ao público o que elas passam todos os dias na sociedade brasileira. Posteriormente, Moysés alcança com suas performances maior público e sintetiza essa luta contra a violência nas ruas, expondo uma questão acostumada a ficar no ambiente privado, afinal “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, ao ambiente público, alertando os transeuntes sobre os males que ocorrem dentro das relações matrimoniais, e a necessidade da luta de todos contra isso. Inclusive, é com suas performances que Beth Moysés alcança público internacional, tendo grande êxito na Espanha, revelando o patriarcado como um problema não apenas nacional, mas mundial, que chega a países de diversos continentes, impactando todos os tipos de cultura.

Dessa forma, é possível observar que a obra de Beth Moysés se relaciona com diversas questões dos movimentos feministas e da produção artística feminina, tendo aproximação com artistas como a brasileira Marcia X, que também se utilizou de simbolismos religiosos para realizar seus trabalhos. Assim, Beth Moysés se revela uma artista de grande importância no estudo da história da arte feminista, principalmente em relação à violência doméstica, onde a performance se apresenta como meio de manifesto e transformação social, tornando seu trabalho aliado à luta feminista e contra a violência.

Portanto, temos aqui o objetivo de analisar a obra, em especial as performances, de Beth Moysés a fim de compreender sua relação com o ativismo feminista na arte do final do século XX e início do século XXI. Nosso interesse é averiguar como, através de certas simbologias inseridas no seu trabalho, este pode funcionar como manifesto e meio de transformação social, o que revela a importância do estudo de artistas femininas e seu cunho político na arte contemporânea.

Nesse sentido, serão apresentados três capítulos que abrangem as questões expostas. O primeiro tem a intenção de compreender a trajetória da obra de Beth Moysés em geral, partindo principalmente de sua dissertação de mestrado e de suas entrevistas, que nos auxiliam a entender melhor sua história, formação, e quais os seus objetivos como artista.

Em seguida, no segundo capítulo apresentamos o desenvolvimento do movimento feminista e como ele se manifesta na arte ocidental, com a intenção de reunirmos conhecimentos que possam enriquecer nossa aproximação às performances de Beth Moysés. Utilizamos autoras como Céli Pinto, que nos ajuda a compreender o desenvolvimento do movimento feminista, Linda Nochlin e Ana Paula Cavalcanti Simioni, nomes importantes para

o estudo da história da arte feminista ocidental – e com Simioni, mais especificamente no Brasil –, e Maria Alice Costa e Naiara Coelho, que apresentam o conceito de “ativismo feminista”, importante para a compreensão da performance como linguagem política na arte, entre outros.

Por fim, no terceiro capítulo voltamos à obra de Beth Moysés com a intenção de analisar mais detidamente o sentido político de suas performances. Retomamos autores e entrevistas anteriores, além de textos críticos sobre seus trabalhos de como Katia Canton e a tese de doutorado de Andrea Coutinho, para apresentar e discutir as “performances-manifesto” da artista, que exemplifiquem seu caráter social e seu “ativismo”.

2. BETH MOYSÉS: PERCURSO NA ARTE

Se antes a violência contra a mulher, física ou psicológica, era algo circunscrito ao ambiente privado, atualmente cada vez mais cresce a luta por tornar essas histórias públicas, com a intenção da denúncia e libertação da mulher de relacionamentos abusivos. Na história da arte, diversas mulheres abordam essa temática em suas diferentes formas, o que se torna mais evidente na contemporaneidade, buscando promover essa libertação e tentando, através da arte, discutir e modificar aspectos da sociedade. Sob esse ponto de vista, a artista Beth Moysés é um exemplo, pois sua produção é voltada ao assunto da violência de gênero desde os anos 90 e segue até os dias de hoje.

O trabalho de Beth Moysés é pautado na luta contra a violência doméstica e de gênero, através de simbolismos que afetam o espectador e buscam modificar a lógica patriarcal da sociedade. Como Aracy Amaral afirma, “todo gesto artístico, e portanto, toda criatividade exposta, é um ato político” (2010), e a partir da observação da obra da artista, a autora considera sua produção um ato de mobilização política.

Paulista e formada em artes visuais pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), com título de mestre pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Beth Moysés aborda majoritariamente o abuso doméstico contra as mulheres. Desde os seus primeiros trabalhos, a identidade visual que carrega até hoje já se expressava através de retalhos de tecido brancos em pinturas, onde suas inquietações e questionamentos sobre gênero faziam-se de alguma forma presentes.

Segundo a artista em entrevista à revista *Performatus* (2014, p. 21), sua aproximação à arte veio na adolescência quando fez aulas de história da arte no Mackenzie e descobriu ali um interesse que nunca havia surgido na escola. Dentre os seus colegas de ensino médio, era a única que se interessava mais pelas artes do que pelas matérias convencionais, e passava mais tempo em suas aulas desenhando. Na mesma época, sua percepção sobre o masculino e o feminino torna-se cada vez mais afluída, percebendo as diferenças e injustiças de gênero, observando no próprio relacionamento dos pais como o pai podia certas coisas, mas a mãe não, e começou a se questionar dos motivos que levavam a isso, como afirma em entrevista à revista *Claves da Arte* (2009).

Sua criação iniciou-se com pinturas, e aos poucos foram incorporadas suas experimentações com tules, meias de seda, entre outros objetos, todos ligados à feminilidade e coincidentemente todos brancos. Posteriormente, esses objetos eram arrancados das telas para revelar o que havia por trás, o que a levou a abandonar a tinta e começar a produzir trabalhos

completamente brancos. Dessa forma, a cor branca tornou-se característica marcante em seus trabalhos, e nesse momento Beth Moysés iniciou uma busca por vestidos de noiva para fazer novas experimentações artísticas. Comprou vestidos antigos e usados, além de pegar com amigas, até que reuniu um grande acervo de vestidos que a levaram a aprofundar mais a sua discussão sobre gênero. A feminilidade era presente desde suas pinturas, porém a questão da violência surge a partir dos vestidos, o que explica na sua entrevista à revista *Performatus*:

Mas todo esse volume me levou a um lugar. Quando pego nos vestidos que fui recolhendo por aí, tenho uma memória involuntária, vou lá atrás no meu passado e trago todas as referências que tive de relacionamentos, de casamentos, do que eu via entre meu pai e minha mãe, do que eu não concordava. Sempre fui supersensível. Era uma coisa muito complicada aquele relacionamento entre o meu pai e minha mãe. Eu poderia estar cuidando da minha vida, estudando, sei lá o que, mas ficava cuidando dos dois, envolvida com os problemas deles. A maneira que encontrei para me expressar foi através da arte. Os vestidos de noiva me levaram para esse lugar. (MOYSÉS, 2014, p. 13).



Figura 1:
Beth Moysés
Rosângela, 1995
160 x 120 cm
Vestido de noiva esticado no chassi de madeira.
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>



Figura 2:
Beth Moysés
Macho e Fêmea, 1994
80 x 60 cm
Tule, meias calça de nylon, colchetes e café.
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

Assim, o casamento tornou-se interesse da artista, que trouxe à tona assuntos como os relacionamentos abusivos, a violência doméstica e as relações de poder entre os gêneros. Partindo do vestido de noiva, símbolo da feminilidade e da pureza, que faz parte de um evento socialmente ligado ao amor, à felicidade e à união, a artista busca outros aspectos relacionados ao matrimônio e ao amor romântico, que ficam resguardados ao privado. O vestido de noiva

em Beth Moysés revela, através da memória contida em suas costuras, as mazelas que as mulheres passam dentro do ambiente doméstico, local onde a maioria das agressões sofridas por mulheres ocorre.

Para a artista, o vestido de noiva é um símbolo do imaginário feminino e marco de mudanças na vida das mulheres, faz parte de um rito de passagem, como afirma em sua dissertação de mestrado (MOYSÉS, 2004, p.19). Nessa lógica, o casamento apresenta-se como uma performance, onde a mulher se veste de branco e atravessa um altar, indo ao encontro do “amor da sua vida”, que irá lhe trazer transformação. O que Beth Moysés busca através dos vestidos de noiva é confrontar “o amor que ficou impregnado nessa vestimenta com a realidade vivida pelas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal.” (MOYSÉS, 2004, p. 19)

A partir do uso dos vestidos, a simbologia torna-se característica muito importante em sua obra, onde os signos tornam-se voz para seus trabalhos, conseguindo retratar a revolta em relação aos padrões de feminilidade e às imposições de instituições religiosas sobre as mulheres apenas com o uso de signos, que se tornam ainda mais evidentes em suas performances.

Em sua dissertação, Moysés (2004, p. 26) aborda a relação entre religião, casamento e o poder de homens sobre mulheres a partir disso, relação essa que envolve a sua obra. A tradição judaico-cristã e a predominância masculina de poder institucional dentro das Igrejas levaram à diversas injustiças de gênero, como o controle reprodutivo e a visão da mulher como propriedade. A questão dos confessionários religiosos também é discutida, pois no decorrer dos anos as igrejas ouviram diversas histórias de mulheres e nada fizeram para ajudá-las em episódios de abuso e agressões, e até os dias de hoje a recomendação feita é a de pedir perdão a Deus através de orações, informação que a artista adquiriu por meio do seu trabalho em uma Delegacia da Mulher da periferia de São Paulo.

O trabalho realizado a partir da Delegacia da Mulher – *Mulheres Divididas* – foi uma experimentação da artista para compreender melhor a questão da violência contra a mulher e a dimensão psicológica das vítimas, o que se conecta com outros trabalhos, em especial suas performances.

Através de desenhos, a artista registrou nesse trabalho o momento da espera dessas mulheres para denunciar seus agressores, de maneira a captar a sensibilidade da situação sem expô-las diretamente, acompanhados de trechos de suas histórias colhidos pela própria artista em conversas posteriores à denúncia. São desenhos da parte de baixo do corpo das vítimas, trazendo uma metáfora de corpos divididos entre dor e amor (MOYSÉS, 2004, p. 44), pois nessas mesmas visitas ela pôde perceber que por mais que as mulheres denunciasses seus

parceiros ou parentes próximos, demandava-se uma enorme força e apoio para conseguirem realizá-lo devido aos laços que compõem essas relações.

Os desenhos e principalmente os relatos que os acompanham, trazem toda a discussão inclusa na dissertação de mestrado de Beth Moysés, assim como evidenciam a intenção de sua obra artística. O relato a seguir deixa evidente o ponto principal que a artista trata e traz uma reflexão por meio de sua arte:

Maria Aparecida (44 anos)

Dezesseis anos de casada, tem dois filhos. Seu marido chega todos os dias de madrugada, bêbado. Maria costuma dormir com os filhos, mas nem assim o marido a respeita. Quando ele chega, a acorda com pancadas. –‘Eu não agüento mais viver com ele, ele não quer sair de casa. Não consigo dormir e tenho que trabalhar no dia seguinte.’. Maria reclama e me conta que é “crente” e agüenta tudo pelo amor do Senhor Deus, pois na Igreja que frequenta, dizem a ela que é preciso ter paciência. –‘Ele me maltrata desde o primeiro ano de casada.’ Me mostrando a cicatriz no dedo, me disse –‘graças a Deus já passou e nem dói mais’. Mostrou uma outra cicatriz ainda mais recente, na orelha, onde levou várias pancadas. Disse que também já estava cicatrizando. Para ela o maior problema é vê-lo espancando os filhos. –‘Isso corta meu coração’. Emocionada, me diz: ‘Preciso de ajuda’. (MOYSÉS, 2004, p. 49)

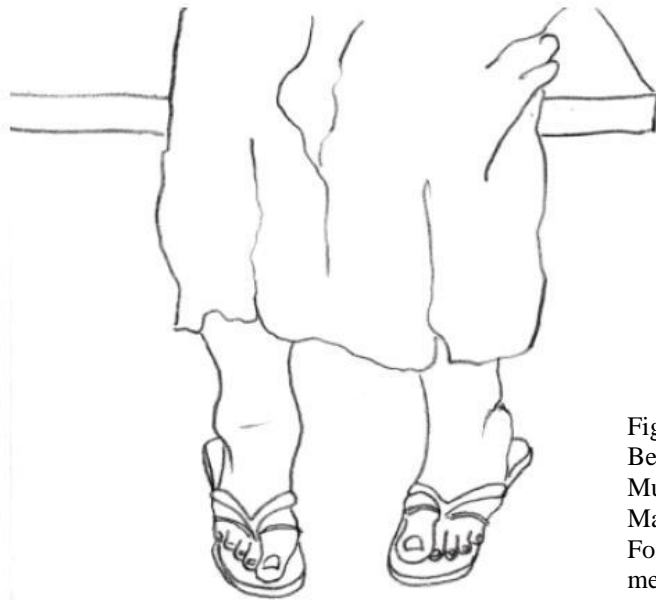


Figura 3:
Beth Moysés
Mulheres Dividadas, 2002
Maria Aparecida, 44 anos
Fonte: MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. Abrigo da memória. Campinas: 2004. -Dissertação de mestrado da artista pela UNICAMP.

Esse é apenas um dos vários relatos que a artista colheu que demonstram a realidade matrimonial de muitas mulheres no Brasil e no mundo, e como as instituições religiosas se

inserir nisto de maneira negativa. Dessa maneira, os vestidos de noiva são símbolos de mulheres como essa, que não aguentam mais viver dentro de suas próprias casas, que sofrem agressões de seus próprios maridos que juraram sob suas crenças que as amariam e respeitariam.

Como já mencionado, os vestidos foram utilizados inicialmente em trabalhos individuais, fazendo o uso de recortes e sobreposições, porém com o tempo e com uma quantidade expressiva de vestidos, a artista sentiu a necessidade de juntá-los em uma obra, e assim surgiu *Forro de Sonhos Pálidos*, de 1996.

Surgiu com a necessidade de unir esses corpos que até então tinham sido construídos individualmente, de ver todos esses vestidos juntos, amarrados, costurados, presos, como se todos almejassem a mesma coisa. Eram 25 vestidos de noiva em tons que variavam do branco aos beges, com manchas de ferrugem e cheiro de naftalina, costurados um a um, formando uma grande tapeçaria. (MOYSÉS, 2004, p. 93)

Unindo todos os vestidos, Moysés os coloca no teto da Capela do Morumbi, em São Paulo, fazendo com que o espectador olhe para cima e se depare com um céu de vestidos de noiva, todos costurados uns aos outros. A ideia de coletividade feminina no trabalho da artista inicia-se assim, compilando todas as memórias inseridas nos vestidos, histórias de mulheres que passaram por episódios de amor e sofrimento todas juntas, lutando, longe de seus corpos, postos a voar.

Dois anos depois, Beth Moysés propõe outra instalação com os vestidos conectados, dessa vez na Galeria Thomas Cohn, também em São Paulo. Dessa vez, os vestidos caíram do céu, em *Sobre Pérolas* estão todos cobrindo o chão da Galeria, para os espectadores pisarem sobre os mesmos. Diferente da abstração de *Forro dos Sonhos Pálidos*, em que a distância trazia a ideia de sonho e do desejo de libertação, em *Sobre Pérolas* temos o concreto, o toque faz com que o espectador sinta em seus próprios pés as memórias contidas nos tecidos brancos das noivas.



Figura 4:
Beth Moysés
Forro de Sonhos Pálidos, 1996
250 x 50 cm
30 vestidos de noiva forrando o teto da Capela do Morumbi
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>



Figura 5:
Beth Moysés
Sobre Pérolas, 1998
100 x 80 cm
30 vestidos de noiva sobre o chão da Galeria Thomas Cohn
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

Vários outros trabalhos foram desenvolvidos levando em consideração a temática das noivas, do casamento, da violência de gênero e da sociedade patriarcal, como *Noivas no Carandiru* e *5664 mulheres*. Toda a obra de Beth Moysés perpassa por essas questões, entretanto seus trabalhos mais marcantes e que seguem até hoje sendo realizados são suas performances.

Em suas performances os vestidos não estão mais em tetos ou no chão, não são mais presos dentro de capelas, galerias, quadros ou qualquer outra instalação. Dessa vez, os vestidos estão em mulheres reais, que sofreram algum tipo de agressão, ou que se identificam ou se solidarizam por mulheres nessa situação. Mas são mulheres. Mulheres andando pelas ruas, trajando os vestidos brancos, colocando em seus corpos as memórias de outras mulheres, as dores e a luta.



Figura 6:
Beth Moysés
Memória do Afeto – São Paulo, 2000
Avenida Paulista
150 mulheres
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

Posteriormente iremos discutir com mais afinco as performances de Beth Moysés, porém é importante destacá-las como a sintetização de toda a sua obra. Através dessa linguagem, a artista consegue expressar todos os aspectos que antes eram explorados em instalações, objetos, desenhos e outras formas, e leva seu trabalho para diversos países ao redor do mundo, tendo grande destaque na Espanha.

Seu êxito na Espanha se dá por conta da forte tradição cristã, e conseqüentemente do matrimônio, e da percepção mais aguçada do povo espanhol sobre a violência contra a mulher e o desejo de mudança, enquanto no Brasil ainda há uma crença predominante de que as vivências entre os gêneros são as mesmas.

Assim, no decorrer de sua trajetória Beth Moysés coleciona mais de 200 exposições entre coletivas e individuais, no Brasil e internacionalmente, desde 1989. Tem trabalhos em coleções como a do MAC-USP, em São Paulo e no Museo de Bellas Artes em Santander, na Espanha, país em que seu trabalho é extremamente reconhecido. Em 2019 realizou a performance *Las Malasmuertas* em Córdoba, na Espanha, e esteve em cartaz na SP-Arte, em São Paulo, entre os dias 3 e 7 de abril.

Beth Moysés segue realizando seu trabalho em busca da reflexão e transformação nacional e mundialmente da condição das mulheres em nossa sociedade e, assim como afirma para o *Claves da Arte* (2009), só irá parar quando o assunto se esgotar. Dadas as estatísticas atuais, ainda não se esgotou.

3. ATIVISMO FEMINISTA E ARTE: PERSPECTIVAS E ANÁLISES

Na história da arte, arte e política se cruzam de maneira recorrente. Podemos observar isso desde a antiguidade, ao analisar templos gregos ou pinturas renascentistas, que tinham suas intenções políticas de acordo com as épocas. A questão da mulher na arte é igualmente antiga, considerando-se que na produção e nas narrativas da história da arte as mulheres não se fazem tão presentes até o modernismo, quando mesmo assim o protagonismo será majoritariamente masculino. Dessa maneira, as mulheres que conseguiam produzir em tempos como o do renascimento já estavam de alguma forma resistindo a condições sociais adversas e fazendo uma espécie de ativismo político que hoje poderíamos chamar de feminista, ainda que talvez não fosse essa sua intenção.

Entretanto, é na produção moderna e contemporânea, mais especificamente desde as vanguardas históricas, que encontramos um ativismo feminista na arte, que aflora mais claramente junto com as ondas do movimento político das mulheres por volta da década de 1960, quando a luta pelos direitos civis e das mulheres se torna base do trabalho de muitas artistas. Surge então uma produção de arte assumidamente feminista e que se faz meio de luta, militância e mudança social, principalmente através da linguagem da performance.

3.1 Breves notas sobre a história do feminismo

Para falarmos sobre o ativismo feminista na arte, é necessário discutirmos o desenvolvimento do movimento feminista como um todo, que é dividido historicamente em três ondas: a primeira surge no século XVIII, ganhando força entre os séculos XIX e XX, quando as primeiras questões do movimento são levantadas, destacando-se o movimento sufragista em busca do direito de voto feminino. A segunda onda surge entre as décadas de 60 e 80 do século XX, marcada por manifestações contra guerras e regimes opressivos e pela revolução sexual. A terceira onda, finalmente, marca a década de 1990, quando o feminismo se aproxima das questões de gênero, raça e dos movimentos LGBTQ+.

A primeira onda tem maior destaque na Inglaterra, porém também reverbera por grande parte da Europa e dos Estados Unidos. Suas origens se dão na Revolução Francesa, porém como movimento se desenvolve durante o Iluminismo. Nessa época, a mulher era destaque em romances e pesquisas científicas, estava por toda parte. Assim, como afirma Dominique Godineau, o “século das luzes” foi também o “século da mulher”, justificado por sua presença massiva, mesmo que não positivamente:

De muitas formas, esta afirmação parece justificada, não só porque as personagens femininas abundam na cena pública ou literária, mas também porque a *Mulher* se encontra no centro de uma série de textos em que filósofos, médicos e escritores se interrogam sobre a sua fisiologia, a sua mente, a sua educação, o seu papel na sociedade. A mulher, objecto de estudo, viva, real ou imaginária, está sem dúvida em toda parte: se caminharmos pelos bairros populares da cidade, se espreitarmos pela porta de uma oficina artesanal, se nos sentarmos à mesa de uma taberna, ou se penetrarmos num círculo literário, se acompanharmos uma manifestação pública, se percorrermos as páginas de um romance ou de um ensaio ou se nos encontrarmos na primeira fila de um teatro, ela estará sempre presente. Neste sentido, o Século das Luzes é efectivamente o século da mulher, a qual, todavia, se mantém subordinada, menor: sem personalidade civil e política, é excluída dos centros de poder e existe juridicamente apenas através dos homens. Os seus direitos profissionais, civis e políticos não são reconhecidos. (GODINEAU, 1997, p. 311)

Assim, observamos que o Iluminismo, apesar de ser um movimento historicamente conhecido por seus avanços científicos e culturais, era dominado por homens, e muitas pesquisas que entendiam as mulheres como inferiores por conta de fatores biológicos foram desenvolvidas nessa época, criando uma ideia de que as mulheres eram diferentes dos homens, e, portanto, não poderiam usufruir dos mesmos direitos cedidos a eles, assim como a mesma educação.

Mulheres eram relegadas ao ambiente doméstico e à função da maternidade, não podendo frequentar o espaço público nem ter acesso às mesmas coisas que os homens, além de terem todos os seus bens administrados por seus maridos. A única educação que lhes era cedida era para poder educar bem os filhos, aprendendo disciplinas básicas como literatura, história, geografia, línguas estrangeiras, dança, música, religião e algumas ainda aprendiam o desenho.

É nesse contexto que algumas mulheres de classes privilegiadas se tornam leitoras assíduas, o que as leva a pensarem sobre suas próprias condições. Nesse contexto, aparece Mary Wollstonecraft, filósofa inglesa que defende os direitos da mulher e escreve em 1792 o que é considerado um dos primeiros livros feministas, *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*, onde afirma que as mulheres não são distintas dos homens, apenas lhes é negada a mesma educação, o que dá uma ilusão de inferioridade do sexo feminino. (GODINEAU, 1997, p. 325)

Dessa forma, se desenvolve a chamada primeira onda do feminismo, dominada por mulheres brancas de classes altas que lutavam por direitos fundamentais relacionados à política e à educação, como o acesso às universidades e a funções consideradas masculinas, além do direito ao voto, com as famosas sufragistas.

Por volta de 1930 a primeira onda perde força, voltando apenas em 1960. Nesse período de “pausa”, Simone de Beauvoir publica seu livro *O Segundo Sexo* em 1949, leitura fundamental para o desenvolvimento da segunda onda do feminismo, com conteúdo

considerado importante até os dias de hoje, quando a máxima do movimento foi estabelecida: “não se nasce mulher, se torna mulher” (PINTO, 2010, p. 16).

A segunda onda surge como um renascimento das ideias feministas, porém agora incluindo outras questões, principalmente em relação à liberdade sexual e autonomia sobre seus corpos. É quando se fortalece a afirmativa, tantas vezes entoada, “o pessoal é político”, e o feminismo se envolvendo diretamente com manifestações e lutas contra ditaduras na América Latina e a Guerra do Vietnã.

Nesse período, de acordo com Céli Pinto (2010, p. 16) o movimento feminista tem maior força nos Estados Unidos e na França, sendo influenciado pelas revoluções que aconteciam na época. Nos Estados Unidos nascia o movimento *hippie* e diversas manifestações estudantis contra a Guerra do Vietnã se alastravam, ao passo que na França acontecia o Maio de 68, movimento de jovens universitários em Paris que se aliou ao movimento operário. Toda essa revolução fez com que as mulheres mais uma vez fossem em busca de seus direitos e de sua liberdade, dessa vez indo às ruas.

O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Aponta, e isto é o que há de mais original no movimento, que existe uma outra forma de dominação – além da clássica dominação de classe –, a dominação do homem sobre a mulher – e que uma não pode ser representada pela outra, já que cada uma tem suas características próprias. (PINTO, 2010, p. 16)

As feministas da segunda onda buscavam uma nova visão sobre a vivência das mulheres política e culturalmente, acreditando que ambos os planos estavam interligados em uma estrutura de poder patriarcal. Pautas como sexualidade, mercado de trabalho, relações familiares, violência doméstica e direitos reprodutivos eram tratadas, inclusive no âmbito legal, buscando mudanças em leis de custódia e divórcio. É na segunda onda que as mulheres começam a discutir as relações de poder entre os gêneros, quando surge *A Mística Feminina* (1963), outra leitura fundamental no movimento, de Betty Friedan, e quando as mulheres conquistam a pílula anticoncepcional, trazendo maior autonomia sexual, além de revoluções na moda, com a adoção de peças como mini saia e calças jeans.

A terceira onda tem início junto ao movimento punk feminino, por volta dos anos 90. Segundo Bonnici (2007, apud ZINANI, 2011, p. 413), havia uma necessidade de renovação do movimento, de ampliação de suas reivindicações e de alianças com movimentos LGBTQ+ e com o movimento negro. A questão da interseccionalidade, conceito introduzido por Kimberlé

Crenshaw em 1989, é discutida com mais afinco, considerando as diferenças de opressão de acordo com raça, classe e sexualidade das mulheres. É na terceira onda que as mulheres passam a discutir estereótipos definidos para mulheres e sua retratação na mídia, a identidade de gênero e as diferenças raciais, e é quando surge uma das mais importantes teóricas sobre feminismo e gênero, Judith Butler, com sua tese de doutorado *Problemas de Gênero* (1990).

É importante ressaltar que a divisão em “ondas” é meramente didática, considerando as diferenças que foram acontecendo no decorrer dos anos. Podemos observar que, nessa lógica, o movimento feminista se concentra nos Estados Unidos e na Europa, principalmente na França e Inglaterra. Entretanto, a história do movimento no Brasil ocorre de maneira um pouco distinta, considerando eventos como a ditadura militar (1964-1985).

No Brasil, as mulheres conquistam o direito ao voto apenas em 1932, porém a luta por esse direito acontece desde 1910, liderada por Bertha Lutz. Assim como nos outros países, perde força na década de 30, e entre os anos 60 e 70 é retomada, porém por conta da ditadura militar.

[...] enquanto na Europa e nos Estados Unidos o cenário era muito propício para o surgimento de movimentos libertários, principalmente aqueles que lutavam por causas identitárias, no Brasil o que tínhamos era um momento de repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para a clandestinidade e partirem para a guerrilha. Foi no ambiente do regime militar e muito limitado pelas condições que o país vivia na época, que aconteceram as primeiras manifestações feministas no Brasil na década de 1970. (PINTO, 2010, p. 16)

Assim como nos países europeus e nos Estados Unidos, o movimento feminista no Brasil foi impulsionado pelos acontecimentos políticos revolucionários na época. Segundo Pinto, é em 1980 que o feminismo no Brasil começa a criar coletivos e grupos para discutir temas como “violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, opções sexuais” (PINTO, 2010, p. 17), e assim começa a se aproximar das classes populares e a considerar as interseccionalidades no movimento. Ou seja, é apenas depois da ditadura militar que as mulheres brasileiras conseguem se articular em um movimento e ganhar maior visibilidade. Além disso, Pinto afirma que no final do século XX uma das questões centrais no movimento feminista brasileiro era a luta contra a violência, principalmente a violência doméstica sofrida pelas mulheres, o que levou à conquista de delegacias especializadas para mulheres e a Lei Maria da Penha (Lei n. 11 340, de 7 de agosto de 2006).

Dadas as características históricas gerais e no Brasil, resumidamente apresentadas, podemos traçar um paralelo com a história da arte e refletir sobre como o ativismo feminista se apresenta na produção e nas narrativas da arte.

3.2 Presenças e ausências da mulher na arte ocidental

Como citado anteriormente, no mundo ocidental até o século XIX as mulheres não tinham acesso à mesma educação que os homens, ou até mesmo a qualquer educação. Dessa forma, antes da modernidade encontramos poucas artistas femininas que se destaquem. No geral, a maioria dos artistas reconhecidos sempre foram homens, principalmente na antiguidade clássica. No renascentismo, por exemplo, não há mulheres conhecidas como revolucionárias na arte como Leonardo da Vinci ou Michelangelo, porém isso não quer dizer que elas não possam ter existido. Nessa época, algumas mulheres das classes mais abastadas conseguiam ter acesso a aulas de pintura em casa.

Um exemplo bem anterior a qualquer movimento político das mulheres, porém que se destaca como uma figura feminina que produziu arte em uma época em que isso seria raridade, é a romana Artemisia Gentileschi (1593-1656). Filha de pintor, teve acesso ao ateliê de seu pai desde pequena e, de acordo com Elvio Rossi (2016), adotou o estilo caravaggesco, influenciada pelo amigo de seu pai, Caravaggio. Ainda segundo Rossi, a artista foi reconhecida em vida, entretanto se pesquisamos sobre os grandes artistas do século XVII, encontramos vários homens e raras menções breves à Artemisia.



Figura 7:
Caravaggio
Judite decapitando Holofernes, 1599
144 cm x 195 cm
Óleo sobre tela
Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma, Itália.
Fonte: <https://www.caravaggio.org/>



Figura 8:
Artemisia Gentileschi
Judite decapitando Holofernes, 1611-1612
158,8 cm x 125,5 cm
Óleo sobre tela
Museo Nazionale di Capodimonte, Napoles, Itália
Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>

Destacamos Gentileschi pois, além de ser uma das poucas mulheres dessa época cuja obra conhecemos, encontramos características em seus trabalhos de uma resistência e ativismo feminino, ainda que essa não fosse sua intenção. Suas pinturas retratam cenas bíblicas, o que não seria nada fora do comum se não fossem as suas interpretações, retratando passagens em que mulheres atuam de uma forma muito mais explícita e enérgica, diferente das representações masculinas em que demonstram uma passividade

Essa característica da artista pode ter se dado por conta de um episódio infeliz em sua vida, em que foi estuprada por um amigo de seu pai. O caso foi posteriormente levado a julgamento, entretanto ela foi humilhada e considerada promíscua, manchando a sua reputação.

Uma das obras mais ressaltadas é *Judite decapitando Holofernes*, onde podemos ver, ao comparar com a mesma passagem bíblica representada por Caravaggio, a diferença na expressão das personagens. Caravaggio faz uma Judite muito mais contida, o sangue é uma pincelada sutil, quase bela, e o ato de cortar a cabeça de Holofernes é leve, sem uma percepção de força em seus braços, enquanto a de Gentileschi demonstra mais emoção em seu ato, o sangue jorra pelos lençóis de forma dramática, e a segunda mulher presente à cena ajuda com igual energia e empenho.

Sua representação de *Susana e os Velhos* também se destaca por sua abordagem. Segundo Rossi, a passagem bíblica já era comumente retratada, porém voltada para o erotismo e à nudez de Susana, enquanto Gentileschi retrata o assédio sexual, observado na expressão corporal de Susana, que se contorce e ergue os braços com uma expressão de negação e medo.



Figura 9:
Artemisia Gentileschi
Susana e os Velhos, 1610
170 cm x 121 cm
Óleo sobre tela
Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha
Fonte:
<https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>

É importante mencionar Artemisia Gentileschi pois, além da sua trajetória e obra atípicas para a época, a artista foi a primeira mulher a ingressar na Accademia Delle Arti Del Disegno de Florença e uma das poucas a se destacar em uma sociedade extremamente patriarcal. Mesmo que ainda não houvesse movimento feminista e a artista talvez nem fosse engajada politicamente, utilizou as suas pinturas para expressar as mazelas que ela e outras várias mulheres sofriam e sofrem até os dias de hoje. Não é difícil encontrar artistas atuais que retratem suas insatisfações com o sexo masculino, o assédio sexual e a violência, o que torna Gentileschi muito próxima da contemporaneidade, ainda que ela tenha vivido no século XVII.

Já no século XIX, período concomitante com o desenvolvimento da primeira onda do movimento feminista, poderíamos destacar algumas artistas que conseguiram produzir mesmo com as limitações ao sexo feminino em relação aos estudos, como as francesas Berthe Morisot e Camille Claudel. No contexto brasileiro, segundo Ana Paula Simioni (2008, p. 29, apud LEAL, 2012, p. 2), a profissão de artista parecia exclusiva aos homens, como podemos observar na Europa ao analisarmos quais foram os “grandes artistas”. A questão dos “grandes artistas” homens passa por todas as épocas na história da arte, são poucas as mulheres que se destacam, principalmente até o início do século XX, e mesmo após esse período ainda é uma tarefa difícil para a comunidade artística feminina, assim como em diversos âmbitos de suas vidas, conseguir chegar ao mesmo patamar que os homens. Como discutido na segunda onda do movimento feminista, a “dominação do homem sobre a mulher”, mencionada por Pinto (2010, p. 16) também se revela na arte.

Linda Nochlin já discutia esse assunto em 1971, em seu aclamado texto *Why have there been no great women artists?*, traduzido recentemente ao português, em que afirma que mais do que o gênio do artista, tão ressaltado por textos de história da arte, as questões sociais deveriam ser consideradas, como a falta de acesso à educação que já mencionamos, além de grande parte dos grandes artistas homens que conhecemos pertencerem a uma classe alta e serem filhos de outros artistas, o que lhes deu a oportunidade de estudar desde jovens. Além disso, à mulher eram delegadas funções do lar, o cuidado aos filhos e outras funções meramente sociais, mesmo no caso de pertencer à grande aristocracia, o que pode justificar a falta de grandes artistas dessa classe também, considerando a impossibilidade de dedicar-se inteiramente ao fazer artístico.

É interessante observar que no Brasil temos um caminho um tanto atípico, pois algumas mulheres foram destaque e são de grande importância no desenvolvimento da história da arte brasileira, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, grandes nomes do modernismo brasileiro, e Lygia Clark e Lygia Pape, que marcaram a arte contemporânea neoconcretista do país ao lado

de Hélio Oiticica. Entretanto, antes disso é escassa a presença de mulheres. Como Simioni afirma, “no que tange à história da arte brasileira, muito pouco ainda se sabe sobre as artistas atuantes anteriormente às consagradas modernistas. É como se, antes dos idos de 1920, simplesmente não tenham existido mulheres artistas no país.” (2007). Por conta disso, seria errôneo dizer que na arte brasileira não há injustiças de gênero, considerando também a falta de títulos publicados traduzidos que discutam a arte feminista, demonstrando como a classe artística brasileira não deu a devida importância para os movimentos em relação ao gênero que aconteciam internacionalmente entre os anos 70 e 80 (AYERBE, 2016, p. 26-27), e a falta de obras femininas em museus e galerias, mesmo que alguns dos trabalhos mais caros sejam de mulheres como Beatriz Milhazes e Adriana Varejão.

Muitas das artistas bem sucedidas no mercado nem sempre desfrutaram de boa colocação nos espaços museais. Ou seja, o valor de mercado nem sempre migra para uma valorização cultural ou outras instâncias de legitimação da cultura. E o mercado da arte não se resume a ser artista. Há outras posições em museus e galerias que ainda não são ocupados por mulheres. (SIMIONI, 2017)

A partir dessa situação geral, na segunda metade do século XX surgem diversas artistas mulheres que buscam questionar seus caminhos do campo das artes visuais. Nos Estados Unidos, após a repercussão do artigo de Nochlin, Judy Chicago e Mirian Shapiro organizam o trabalho coletivo *Womenhouse*, em que as artistas ocupam uma casa abandonada junto com um grupo de estudantes de arte, na Califórnia, para expor instalações produzidas por elas, em 1972. Também surge o grupo *Guerrilla Girls*, formado em 1985 nos Estados Unidos, que se autointitulam ativistas feministas e toda a sua produção é voltada para questionar a falta de mulheres em museus e galerias, o fato das representações femininas serem em grande parte relacionadas à nudez e as diferenças de prestígio para homens e mulheres dentro do mundo da arte.

Entre 1974 e 79, Chicago produz *The Dinner Party* (O Banquete), trabalho considerado um dos mais importantes na história da arte feminista, realizado no ápice da segunda onda do movimento. Com uma mesa triangular de 39 lugares, cada um destinado a uma personalidade feminina histórica, acompanhada de um prato e uma toalha cada uma, e mais 999 nomes no chão, todos de mulheres, respectivamente bordados e pintados na cor dourada.

Chicago resgata a história das mulheres do Ocidente em um jantar, trazendo convidadas como Virginia Woolf, Mary Wollstonecraft e Artemisia Gentileschi. Diversas simbologias podem ser encontradas na mesa, a começar por seu formato que lembra uma vulva, e os pratos e talheres que também tem relação com a genitália feminina, além do bordado presente nas

toalhas e a cerâmica, que trazem a ideia de feminilidade. Dessa forma, Chicago se relaciona ao texto de Nochlin, questionando onde estavam todas essas mulheres, agora ali presentes, durante a história, e agrega ao debate sobre gênero e feminismo na arte. Apesar disso, ainda houve críticas sobre a falta de diversidade entre as convidadas e à ideia de redução da mulher às suas condições biológicas por conta das simbologias à genitália feminina, como levanta Nádia Senna (2017, p.2).



Figura 10:
Judy Chicago
The Dinner Party, 1974-79
Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum
Fonte: <http://www.judychicago.com/>

Mesmo assim, Judy Chicago foi uma das primeiras artistas a trazer o feminismo para dentro do movimento artístico e, além de suas próprias produções, também desenvolveu na Califórnia o primeiro programa de arte feminista, permitindo às alunas e fundadoras a participarem mais ativamente do circuito de arte com obras que iam de encontro às pautas do movimento (MADRUGA, 2018, p. 8).

Nesse momento, surgem várias artistas que visam discutir os problemas que o patriarcado proporciona às mulheres no geral. Como destacamos inicialmente, é entre a

modernidade e a contemporaneidade que o ativismo feminista aflora na produção artística, e todas as pautas inclusas nos movimentos feministas aparecem em obras, principalmente após os anos 60, quando a segunda onda está em voga. A dominação masculina, a violência doméstica, a sexualidade, os direitos reprodutivos, são todos retratados por artistas mulheres, certamente influenciadas pelo movimento político feminista.

Outro nome importante nesse sentido é a estadunidense Barbara Kruger, que realiza um trabalho de caráter ativista desde o final dos anos 60, através de cartazes e outdoors que expõem a misoginia e o abuso de poder. Seus cartazes se assemelham a propagandas publicitárias, utilizando imagens de revistas e fazendo uma sobreposição de frases com conteúdo impactante. É comum a utilização das cores preto, branco e vermelho, característica de suas obras.



Figura 11:
Barbara Kruger
Sem título (*Your body is a battleground*),
1989
Fonte: <http://www.barbarakruger.com/>



Figura 12:
Barbara Kruger
Sem título (*We have received orders not to move*), 1982
177,7 cm x 120,65 cm
Susan Bay-Nimoy and Leonard Nimoy, Courtesy Mary
Boone Gallery, New York
Fonte: <http://www.barbarakruger.com/>

Your body is a battleground é um de seus trabalhos mais marcantes, produzido para uma passeata a favor do aborto, em um momento em que as mulheres lutavam por sua legalização nos Estados Unidos. Dessa forma, o trabalho de Kruger foi utilizado como símbolo da luta ao direito de escolha das mulheres. Em *We have received orders not to move* podemos observar a crítica à dominação dos corpos femininos feita por Kruger, que vai de encontro ao trabalho anterior. Dessa forma, a artista compõe uma obra que, através da fotomontagem, age junto ao

movimento feminista para lutar pelos direitos das mulheres em relação aos seus corpos, a imposição de ideais de beleza e a misoginia.

Nesse contexto, vários trabalhos que se aliam ao discurso feminista entre a segunda e terceira onda do movimento vão sendo produzidos por diversas mulheres. A arte feminina torna-se cada vez mais ativista, mesmo quando as artistas não se autodenominam “feministas”. A insatisfação geral das mulheres com as políticas públicas, a falta de representatividade, as diferenças alarmantes de privilégios em comparação ao gênero masculino, entre tantas outras questões que envolvem a sociedade patriarcal, são abordadas na arte, seja por mulheres assumidamente feministas ou não.

3.3 Artivismo feminista e performance

As pesquisadoras Maria Alice Costa e Naiara Coelho discutem os termos “artivismo” e “artivismo feminista”, que podemos relacionar com as produções das artistas antes destacadas:

O Artivismo Feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito de mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino. Iremos analisar esse Artivismo como um movimento de luta em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tenta subalternizar o ser mulher e suas produções. (COSTA; COELHO, 2018, p. 26)

Dessa forma, o artivismo feminista nada mais é do que a produção artística feminina voltada para as pautas do movimento feminista, traduzindo em seus trabalhos as injustiças de gênero e levando essa discussão para a sociedade.

O conceito de artivismo, segundo as autoras, surge em 1990 no Brasil, no período pós-ditadura, em momento de redemocratização do país. Esse período traz à arte um tom mais político, e a linguagem da performance passa a ser utilizada com frequência para a expressão artística. No artivismo feminista, a performance se torna um dos instrumentos mais importantes para o seu desenvolvimento, como afirmam Leonilia Magalhães e Priscila Leal:

Na arte performática feminista, influenciada pelo movimento de mulheres dos anos 1970, o corpo foi utilizado como local de protesto político e cultural, por ser o território de repressão e posse masculinos por excelência, marcado por discursos ideológicos que o controlam e definem. Se nas artes tradicionais o homem é o criador/sujeito e a mulher contempladora/objeto, na performance é

a sujeita falante, uma vez que seu corpo fornece formas alternativas de fala, subvertendo a ordem constituída. (MAGALHÃES; LEAL, 2016, p. 104)

Dessa forma, a partir da performance as mulheres conseguem utilizar seus próprios corpos para discutir as pautas que eram abordadas nos movimentos políticos. Seus corpos tornam-se um meio de veiculação artística e manifesto das insatisfações das mulheres a respeito de sua inserção nas relações sociais, “em outras palavras, a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política.” (MAGALHÃES; LEAL, 2016, p. 104). As mulheres se utilizavam especialmente da performance autobiográfica para se expressarem na década de 70, por meio da qual podiam expor opressões que não eram abordadas pelos homens, destinadas ao gênero feminino, como “a subjetivação dos corpos, os ideais de beleza e a violência” (MAGALHÃES; LEAL, 2016 p. 104).

No mesmo artigo, as autoras citam os tipos de performance autobiográfica realizados por mulheres, destacando a *body art*, que foi muito utilizada pelas mulheres na década de 70, em que seus corpos eram meios diretos de expressão, sendo alterados, mutilados, expostos, tocados, entre tantas outras alternativas que foram encontradas pelas artistas femininas para se manifestarem.

O uso do corpo é uma importante ferramenta dentro do ativismo feminista na arte para trazer essas discussões, como por exemplo no trabalho da francesa Orlan, que se submete a diversas cirurgias plásticas durante os anos 90, pretendendo se assemelhar com figuras da tradição da pintura, como a *Vênus* de Sandro Botticelli ou a *Pysché* de François Gérard, criticando os padrões de beleza e a idealização dos corpos femininos. Seu trabalho é feito para chocar e ao mesmo tempo gerar uma reflexão sobre o que estamos nos propondo a fazer para alcançar padrões impossíveis.

Outra artista que utiliza seu corpo como suporte é a cubana Ana Mendieta. Em *Glass On Body*, Mendieta também traz à tona uma discussão sobre os padrões e o “mito” da sensualidade feminina, da mulher fatal, do corpo que chama e também do corpo que deve ser modificado a todo momento para se adequar aos ideais masculinos. A deformação aqui, feita através de uma placa de vidro pressionada contra seu corpo, pode ser interpretada como uma crítica ao sistema patriarcal que está a todo momento ditando como deve ser o corpo da mulher.

Uma performance marcante de Mendieta é *Rape Scene*, realizada quando ela era estudante na Universidade de Iowa, a artista convidou colegas para seu apartamento e quando chegam lá, a artista representa uma cena de estupro, curvada sobre uma mesa, de mãos atadas, sem suas roupas e manchada de sangue. A performance foi um meio de expressar a revolta da

artista em relação a um caso de abuso sexual no campus da universidade, onde uma mulher havia sido estuprada e morta.



Figura 13:

Ana Mendieta

Glass on Body, 1972

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/55679>

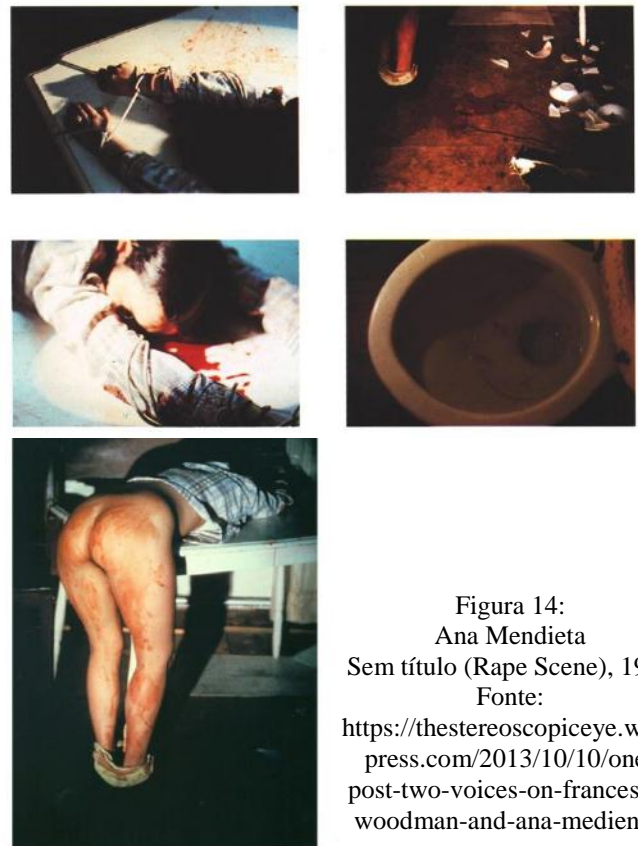


Figura 14:

Ana Mendieta

Sem título (Rape Scene), 1973

Fonte:

<https://thestereoscopiceye.wordpress.com/2013/10/10/one-post-two-voices-on-francesca-woodman-and-ana-medieta/>

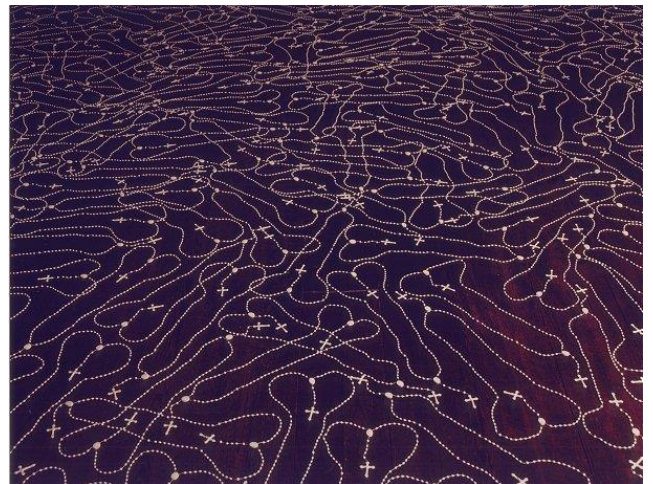
No Brasil, de acordo com Luana Tvardoskas, a arte feminista não é tão demarcada quanto nos Estados Unidos, e poucas são as artistas que se posicionam como feministas. Entretanto, como já pontuamos, as práticas se alinham diretamente com os processos do movimento político e assim podemos encontrar diversas artistas que trabalham esse viés, trazendo novas formas de ver e pensar a sociedade, ou então trabalham com simbologias ligadas à feminilidade, trazendo uma reflexão e desconstrução a partir de seus trabalhos. São características como essas que nos permitem a encaixar determinadas produções em uma estética feminista e de ativismo, como por exemplo:

[...] a recuperação histórica das artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório; a desconstrução de estereótipos; a inovação da técnica pela incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino como o bordado e a costura, assim como a utilização de elementos pouco valorizados ligados ao cotidiano; e a preocupação combinada com as questões de gêneros, raças, etnias e classes sociais. (TVARDOSKAS, 2015, p. 3)

Nesse sentido, podemos destacar Marcia X como uma ativista feminista nas artes visuais brasileiras nos anos 80. Assim como Mendieta e Orlan, a brasileira utilizava seu corpo como

suporte, e assim como Chicago, adotou a simbologia de objetos para suas obras. A partir disso, abordou temas como sexo, gênero, religião e casamento em suas performances, muitas vezes citadas como transgressoras.

Em *Desenhando com terços*, Marcia X espalhou terços pelo chão do CCBB do Rio de Janeiro moldando-os em formato de pênis. Ao adentrar o espaço, estava vestida com uma roupa branca, símbolo de pureza e castidade, carregando diversos terços católicos. A performance consistia no ato de retirar os terços pendurados em seu pescoço, abaixar e colocá-los no piso fazendo um desenho da genitália masculina, chocando o público ao utilizar um símbolo sagrado para representar um órgão sexual, ainda mais sendo uma mulher, que no padrão da religião católica deveria ser pura, a reproduzi-lo. Alguns grupos se manifestaram contra o trabalho, o que fez com que este se encerrasse em 6 horas, ao invés de semanas, pois os terços ficariam expostos posteriormente.



Figuras 15 e 16:
 Marcia X
 Desenhando com terços, 2000-2003
 Performance/Instalação
 Fonte: <http://marciax.art.br/>

Pancake é outro trabalho transgressor de Marcia X, onde a artista se rega de leite condensado da marca Moça, e depois peneira confeitos por cima de seu corpo. Ao se cobrir do leite condensado, a artista levanta variadas discussões, como por exemplo o ato de estar se tornando um doce, ou seja, tentando atingir as expectativas do que uma mulher deveria ser. Magalhães e Leal (2016, p. 112) destacam a simbologia da marca, que estampa uma camponesa em suas latas, símbolo também de mulher pura, “comportada”, que está relegada a cuidar dos filhos e da casa. A coloração e textura do leite condensado também recordam o sêmen, invocando a mesma inquietação de *Desenhando com terços*: uma mulher, que segundo os

padrões católicos e patriarcais da nossa sociedade deveria ser casta e comportada, apresentar-se toda coberta de sêmen ou reproduzindo o desenho de um pênis como na obra anterior. As autoras também citam a desapareição do rosto da artista ao fim da performance, que fica todo coberto pelo doce e se transforma em “uma mulher sem voz e sem rosto” (MAGALHÃES; LEAL, 2016, p. 113).



Figuras 17 e 18:
 Marcia X
 Pancake, 2001
 Performance/Instalação
 Fonte: <http://marciax.art.br/>

Marcia X, portanto, refuta os padrões pré-definidos do que deveria ser uma mulher e através da rebeldia contra os estereótipos religiosos e da sociedade patriarcal produz sua obra, que causa incômodo a determinados grupos e traz reflexão a outros.

Dessa forma, podemos perceber como o “artivismo” se manifesta na arte produzida por mulheres e como ele lança mão de simbolismos e da inquietação do espectador para representar as articulações feministas, principalmente das questões que se deram na segunda e terceira onda do movimento. Várias outras artistas surgem a partir de trabalhos como os de Judy Chicago e Marcia X, e a performance se revela linguagem importante para as artistas se manifestarem politicamente.

4. BETH MOYSÉS: PERFORMANCES-MANIFESTO

O estudo e as análises anteriormente desenvolvidas sobre a presença da mulher na produção e nas narrativas da arte e sobre o ativismo feminista nos permitem voltar à obra de Beth Moysés com um olhar crítico sobre o ativismo próprio a suas performances. Após os vestidos de noiva saírem do chão e, de fato, vestirem corpos, Beth Moysés utiliza a simbologia para rememorar momentos de afeto e também – talvez principalmente – desafeto. A simbologia dos seus trabalhos aparece desde o início de sua carreira, entretanto em suas performances toma corpo, literalmente, e adquire uma capacidade de síntese, como se a performance fosse o “produto final” de tudo aquilo que Moysés discutiu anteriormente. Dessa forma, a performance torna-se seu meio de expressão em destaque.

Como já afirmamos, a performance é a linguagem com a qual as artistas se identificaram para expressar seus trabalhos em relação ao ativismo feminista. O corpo como suporte torna-se grande aliado do movimento das mulheres e traz um caráter político para as obras dessas artistas, que conseguem através de ações em/com seus próprios corpos protestar e discutir questões políticas feministas a partir da subjetividade, o que é identificado no trabalho de Moysés.

Entendemos, então, seu trabalho dentro desse contexto, onde a performance traz todos os aspectos antes discutidos pela artista, em especial a violência doméstica, e é quando Moysés alcança maior êxito na sua obra. A maior parte da bibliografia encontrada sobre a artista aborda suas performances, inclusive sua própria dissertação de mestrado, onde podemos entender que a escolha da performance se dá pela busca da artista por uma linguagem que se aproxime mais do público (MOYSÉS, 2004, p. 105), procurando assim maior ligação entre público e obra, o que podemos entender como uma procura por maior engajamento político sobre seus trabalhos, ao considerarmos que suas obras tratam assuntos cuja discussão pública é de grande importância.

A presença do corpo como suporte em Moysés, entretanto, não se dá pelo seu próprio corpo em particular, apesar de muitas vezes a artista também se fazer presente. Diferente de Orlan ou Mendieta, que objetivavam o choque do espectador com alterações em seus corpos, Moysés busca outras mulheres, mulheres que passaram pelas mazelas ou que se identificam de alguma forma com a luta contra a violência, para estarem nas ruas com vestimentas brancas a fim de sensibilizar a quem observa pela causa que a artista propõe.

A questão do “choque” no trabalho da artista se revela mais aproximada dos trabalhos de Marcia X, onde a simbologia em relação ao casamento e a igreja é utilizada. A ideia do

sagrado como instrumento de dominação feminina é um dos ímpetus para Beth Moysés realizar seus trabalhos, e suas performances apresentam essa questão de forma clara, principalmente em sua mais famosa, *Memória do Afeto*.

A relação patriarcal dos casamentos, que historicamente eram dados por contratos, tratando a mulher como uma mercadoria, e a violência a que as mulheres eram submetidas por serem posse de seus maridos e como isso se reverbera até os dias de hoje, com mulheres sendo humilhadas e violentadas física e psicologicamente por seus parceiros, além da omissão da igreja em relação a esses episódios, são assuntos que a artista traz em sua dissertação e que evocam essa simbologia para a sua obra. Seu questionamento se dirige ao fato de que mesmo após anos de luta, a violência só cresce cada vez mais:

Apesar da luta dos movimentos feministas nos anos 1960 e 70, e de todas as conquistas que a mulher tem obtido, tanto no aspecto sexual como na vida pública, o índice de violência contra a mulher vem crescendo a cada dia. Acredito que o fato da mulher tentar se libertar de todas as amarras que a tradição patriarcal lhe impôs tem sido uma terrível ameaça para os homens e, em função disso, ele usa sua força física, que inegavelmente é superior à da mulher, como forma de poder, para intimidá-la.

Recentes são os esforços em propiciar ajuda às mulheres que são espancadas por seus maridos. Apagar essa prática considerada hoje um crime é uma corrida contra séculos de tradição e impunidade. (MOYSÉS, 2004, p. 42)

Como vimos anteriormente, no Brasil o movimento feminista do século XX buscava melhorias em relação à violência, principalmente a doméstica, o que gerou a Lei Maria da Penha no ano de 2006 (Pinto, 2010, p. 17), e como a artista menciona, é uma prática extremamente recente. Ainda é necessária a visibilidade sobre a luta das mulheres e a educação do público, principalmente masculino, para que esses índices diminuam e as mulheres sejam tratadas com respeito e equidade em relação aos homens.

Dito isso, as performances de Beth Moysés funcionam como manifesto artístico feminista na luta contra a violência doméstica e de gênero. Como citado por Magalhães e Leal (2006, p. 104), a utilização do corpo pelas mulheres na performance fornece uma nova forma subversiva de expressão, o que podemos observar nos corpos femininos que trabalham junto a Moysés.

Em *Memória do Afeto*, performance já realizada algumas vezes em diferentes cidades e países, Beth Moysés traz um corpo que fala, que grita, que manifesta seus pesares, suas injustiças sofridas, suas humilhações. A partir de um vestido de noiva preenchido por cada uma das centenas de mulheres que caminham pelas ruas, sejam de São Paulo ou Madrid, vozes se

entoam, mesmo sem falar. A simbologia fala com o espectador, através de seus corpos e andar lento, e finalmente através do ato de enterrar seus buquês, sem necessitar de voz.



Figura 19:
Beth Moyses
Memória do Afeto – São Paulo, 2000
Avenida Paulista
150 mulheres
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

No ano de 2000 a performance foi realizada em São Paulo, reunindo 150 mulheres através de organizações de mulheres, que juntas caminharam pela Avenida Paulista no dia 25 de novembro. Esse dia, além das vestimentas, também traz sua simbologia ao trabalho, visto que data o Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres.

O trabalho consiste nessas centenas de mulheres caminhando pela principal avenida da capital paulista, trajadas com vestidos de noivas comprados em lojas de roupas usadas ou emprestados de amigas, e carregando buquês, que eram despetalados ao passo de suas caminhadas. O rastro de pétalas criava um trajeto a ser seguido por quem quisesse se juntar ao movimento, até que chegava ao objetivo final da performance, quando as 150 mulheres se organizavam em um círculo, e enterravam os espinhos de seus buquês, em um ato de acabar com suas dores.

A simbologia é o que faz o trabalho de Moisés criar vida, e é necessária sensibilidade para se aproximar e compreender seu trabalho, que lida com mulheres violentadas das mais diferentes formas e busca tanto chamar a atenção do espectador, como trazer uma nova perspectiva para essas mulheres que participam. Ao trajarem os vestidos, essas mulheres se impregnam das memórias e vivências de outras mulheres, ao passo que relembram de suas próprias; ao enterrarem seus buquês, elas enterram todas as suas memórias ruins relacionadas aos seus casamentos e parceiros, todas as humilhações sofridas e todas as vezes que não foram ouvidas. Inclusive, a artista afirma que após a realização da performance em São Paulo, foi informada de que uma das participantes conseguiu se desvincular de uma relação abusiva, assim, enterrando seus espinhos da “vida real”.

Essa não necessidade da voz para ser dito o que Moisés quer dizer com seu trabalho proporciona que suas performances sejam replicadas em diversos países e tenham o mesmo impacto. Em Madrid, a artista realiza *Memória do Afeto* no dia 25 de junho de 2002, a convite de um curador espanhol. A data também se faz simbólica por conta das organizações de mulheres da Espanha, que mensalmente relembram da luta contra a violência das mulheres todo dia 25, em alusão ao Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres.



Figura 20:
Beth Moisés
Memória do Afeto – Madrid, 2002
Paseo do Prado/Fonte de Cibeles a Neptuno
200 mulheres
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

A Espanha é um país que, segundo a artista, recebe e absorve muito bem o seu trabalho. A relação forte do país com o catolicismo faz com que a simbologia adotada por Moysés seja ainda mais impactante, e capte maior atenção do público:

[...] o tema que trabalho sensibilizou o povo espanhol e provocou uma aceitação muito grande. O respeito pela arte, a preocupação com a sociedade e com o bem-estar das pessoas, por esse povo, fez com que a performance atingisse muito mais o público do que quando a realizei em São Paulo. (MOYSÉS, 2004, p. 115)

Junto aos espanhóis, a artista conseguiu reunir 200 mulheres em sua performance, 50 a mais que em São Paulo, também encontradas através de organizações femininas. Como sempre, a simbologia é marca registrada de seu trabalho e dessa vez aparecia inclusive no caminho seguido pelas mulheres, iniciando-se na “Fonte de Cibele”. Na mitologia romana, Cibele era considerada a defensora das causas femininas e simbolizava a fertilidade e a mãe terra (MOYSÉS, 2004, p. 117).

Em Madrid a performance adquiriu algumas mudanças em relação à de São Paulo, como a presença de três mulheres carregando almofadas, como as destinadas a alianças em um casamento, mas que se tornaram depósito de espinhos das rosas, retirados e posicionados em cima das almofadas. O restante das mulheres seguia o percurso com o mesmo ato de 2000, jogando as pétalas de seus buquês no chão, formando um rastro a ser seguido.

Ao fim de sua caminhada, as espanholas chegavam à “Fonte de Neptuno”, que segundo a mitologia romana era o único com o poder de derrotar qualquer violência. Dessa forma, abriam um círculo em volta da fonte demarcado pelas pétalas e aos poucos jogavam seus espinhos nas lixeiras da cidade, se livrando dos males de seus afetos passados, assim como o ato de enterrá-los na praça Oswaldo Cruz em São Paulo.

Em ambas as realizações da performance, a artista utiliza a mídia como meio de divulgação e captação de público, entretanto afirma que em Madrid seu trabalho teve maior alcance, com apoio de todas as organizações, inclusive feministas mais radicais, que no Brasil se recusaram a participar por não entenderem a utilização do vestido de noiva como um objeto de luta (2004, p. 111). Após a realização da performance, o trabalho saiu em jornais da cidade e repercutiu não só na Espanha, mas em outros países europeus. Dessa forma, Moysés acredita que a mídia é de grande importância para a reprodução do trabalho e principalmente para chegar ao maior número de pessoas:

A imprensa tornou-se minha grande aliada. Ela faz parte do trabalho. Se falta a mídia no momento das performances, a obra não se efetiva. Não basta só o público local ou aquele atraído pela arte, quero que a mídia invada os lares,

para encorajar as mulheres a não silenciarem mediante os maus-tratos do parceiro. (MOYSÉS, 2004, p. 119)

Além de Madrid, a performance também foi replicada em Brasília no mesmo ano e em Sevilla no ano de 2005, em todos os casos se diferenciando em alguns detalhes. Em Brasília, o ato final desemboca em uma mandala, feita no chão com as pétalas das flores. Já em Sevilla, em vez de enterrar os espinhos, as mulheres queimam objetos coletados pela artista que simbolizassem algo traumático na vida dessas mulheres.

É importante destacar o uso dos vestidos, pois são eles os agentes transformadores dessa e de outras performances de Beth Moysés, além de estarem presentes em tantos outros trabalhos da artista. É através dos vestidos que se retoma o momento de afeto do casamento, confrontando-o com a vivência violenta a que a sociedade patriarcal submete essas e tantas mulheres. Assim, a artista ressignifica os vestidos, transformando-os em objeto de luta e de ressignificação das próprias vidas de quem os veste:

O vestido no meu trabalho não quer dizer o que sempre representou dentro da Igreja católica: aprisionamento, virgindade, submissão da mulher ao seu companheiro e sem libertação. Todas as mulheres vestem o traje por outro motivo, é um coletivo de mulheres, juntas celebram um casamento com a paz. O vestir-se novamente de noiva faz que essas mulheres recordem dos problemas que passaram e tentem transformar essa dor por meio da catarse. Poderia colocar as mulheres com os trajes rasgados ou manchados de sangue, mas não é essa minha intenção, não é uma manifestação política qualquer, é poética, sutil e transformadora. (MOYSÉS, 2005, tradução livre)

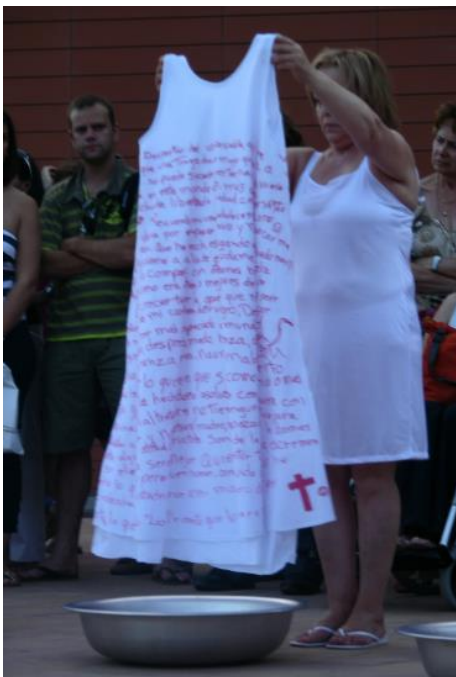
É como se os vestidos, antes ligados ao casamento, à pureza e castidade feminina, à religião, agora fossem bandeiras que se levantam e caminham pela cidade reivindicando mudança. Como Katia Canton define, *Memória do Afeto* transcende os limites da arte, podendo ser considerada uma “performance-manifesto” (CANTON), o que vai de acordo com seu trabalho performático como um todo, que sempre traz esse aspecto de transformação social.

Após o ano de 2000, além de replicar *Memória do Afeto* em outros lugares, a performance se desdobra em outros trabalhos, o que ocorre até os dias de hoje. É interessante observar que mesmo que em algumas obras o vestido de noiva, marca registrada de Moysés, seja descartado, a cor branca ainda permanece, mantendo o simbolismo. Além disso, características como a formação de um círculo, o andar lento, e o abandono de algum objeto, seja jogado no lixo, enterrado ou queimado, como nas outras performances, ainda acontecem em comum.

Em 2008, Beth Moysés realiza sua performance *Diluídas em água* em Zaragoza, um de seus trabalhos mais replicados posteriormente, sendo realizado novamente na Espanha na cidade de Salamanca, em 2009, duas vezes em São Paulo, em 2011 e 2015, e duas vezes no Panamá, em 2013 e 2016.

A performance acontece com a presença de 40 mulheres: 20 de uma Casa Abrigo, onde mulheres violentadas encontram refúgio, e 20 que caminham pela cidade. As mulheres da Casa Abrigo recebem vestidos brancos e são incentivadas a escrever no avesso deles, com uma caneta na cor vermelha, tudo aquilo que já sofreram, como uma espécie de diário em que poderiam desabafar sobre todas as mazelas de suas vidas. Posteriormente, as outras 20 mulheres vestem esses trajes e caminham com um sabão na mão até o local definido onde o ato final da performance se realiza. Chegando ao espaço, essas mulheres encontram 20 bacias d'água e nesse momento retiram seus vestidos, revelam os textos que haviam sido elaborados pelas mulheres da Casa Abrigo e os lavam nas bacias com suas pedras de sabão. Dessa forma, todo o sofrimento impregnado nos vestidos se dilui, e eles são colocados novamente, sem mais o peso das memórias tristes escritas em seu tecido.

No geral, a performance não se modifica ao redor dos países e cidades por onde passam, a premissa sempre é a mesma e o ato final também. A única mudança observada é a disposição das bacias, normalmente em círculo, que em 2016 foi disposta de maneira paralela, de frente ao mar, e também no Panamá, em 2013, a lavagem dos vestidos é feita em uma fonte em vez de bacias.



Figuras 21 e 22:

Beth Moysés

Diluídas em água – Zaragoza, 2008

40 mulheres

Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

Podemos observar em *Diluídas em Água* o mesmo “roteiro” de *Memória do Afeto*, onde mulheres caminham pela cidade até um local determinado, se dispõem em círculo e realizam algo semelhante a um ritual. O ato de lavar os vestidos é paralelo ao ato de enterrar os espinhos, ou queimar os objetos de lembrança, fazendo com que sempre haja um momento de descarregar o sofrimento vivido e seguir a vida sem memórias ruins.

Nesse mesmo propósito de remover lembranças do passado, se dá a performance *Removing Pain* em 2010 na cidade de Dublin, na Irlanda. Nesse trabalho, a artista reúne 20 mulheres que passaram por episódios de violência doméstica ou que queiram modificar essa situação no universo feminino. Desse modo, foram feitas maquiagens nessas mulheres, como se as mesmas estivessem com hematomas, em locais que elas escolhiam. Após esse momento, caminharam até um lugar determinado e se dispuseram em um círculo, onde começaram a limpar os rostos umas das outras com lenços demaquilantes, removendo as marcas das dores passadas. Ao fim, jogaram arroz ao alto, como a celebração de um casamento, porém aqui celebrando outro recomeço: uma vida sem o peso da violência.



Figuras 23 e 24:
Beth Moysés
Removing Pain – Dublin, 2010
20 mulheres
Fonte: <http://bethmoyses.com.br/site/>

Assim, podemos observar semelhanças em todas as performances apresentadas e em outras produções de Beth Moysés. Como Paula Alzugaray (2008) afirma, “um elo invisível conecta as performances de Beth Moysés”, conectando mulheres de diversos países por um mesmo objetivo. Sua “performance-manifesto” sempre se dá no ato da caminhada de mulheres trajadas em branco até um momento em que é feita uma espécie de ritual, assemelhando-se ao ritual do casamento cristão, porém em Moysés o altar é o momento em que essas mulheres deixam suas mazelas para trás.

Segundo Andrea Coutinho, a artista evidencia a discrepância entre a expectativa de conto de fadas do casamento e das relações amorosas em geral, e a realidade dura e violenta que muitas acabam sofrendo. A autora afirma que, através de suas performances, Moysés propõe a possibilidade de uma reinvenção das vidas dessas mulheres, de suas esperanças e lembranças de relacionamentos: “Propõe através da ação coletiva, um ‘fazer de novo’, um ‘fazer de outro jeito’, numa espécie de *site specific*, que muda o formato de acordo com o local (país, cidade, ruas) em que é apresentada.” (COUTINHO, 2009, p. 87).

A violência é tratada de maneira poética e subjetiva, buscando atingir o espectador através do estranhamento causado por um grande grupo de mulheres trajadas de branco, sejam de noivas ou não, andando pelas cidades, e assim sensibilizá-lo pela luta das mulheres contra o patriarcado, e principalmente contra a violência doméstica. Moysés retira a discussão sobre as relações amorosas do âmbito privado e a leva ao espaço público, utilizando do poder da simbologia para alcançar mais pessoas a se identificarem e compreenderem a luta feminina.

Suas performances funcionam como um alerta aos transeuntes e também como um momento de aprofundamento e retomada de autoestima e coragem para as mulheres participantes. A artista considera a arte como um meio de purgação, contribuindo para a sociedade e transformando o meio social: “Creio que a arte pode transformar muitas coisas. Meu trabalho fala de afeto de verdade, porque a falta desse afeto é um dos maiores problemas da humanidade” (MOYSÉS, 2005, tradução livre).

Dessa forma, as performances de Beth Moysés vão de encontro diretamente com o movimento feminista, em especial o movimento brasileiro do século XX e o contemporâneo, quando as mulheres estão cada vez mais trazendo ao público seus sofrimentos e criando a coragem de se expressar. A função social e o “ativismo feminista” de suas performances são explícitos, e certamente registram mudança pelos locais onde passam, mesmo que de forma sutil, agregando cada vez mais à luta contra a violência doméstica e de gênero.

5. CONCLUSÃO

A partir das performances apresentadas, podemos estabelecer uma relação entre o trabalho de Beth Moysés, o movimento feminista e o conceito de “ativismo” discutido por Costa e Coelho (2018). Considerando seu aspecto político em relação à luta contra a violência doméstica e de gênero e sua busca por transformação social, pudemos perceber que os diferentes trabalhos da artista demonstram um desejo por mudança na sociedade patriarcal.

Através do seu contato com mulheres de Casas Abrigo e na Delegacia da Mulher, Moysés absorve suas angústias e sentimentos, e os transpõe em suas obras. Consideramos as performances como uma síntese de seu trabalho, ao considerar que nelas o espaço público aproxima o espectador de suas ideias e revela uma intimidade do universo feminino constantemente velada.

Moysés é caracterizada por sua ousadia de abordar temáticas consideradas tabus na sociedade, trazendo a discussão sobre a violência doméstica para as ruas de maneira tão explícita, ao mesmo passo em que é sutil, por conta das simbologias que utiliza em suas produções, especialmente aquelas ligadas às expectativas e aos sofrimentos conjugais.

É através das performances que Beth Moysés alcança a sua “transformação social” almejada, mesmo que isso se dê ao nível da sutileza. Sua obra ainda não é tão reconhecida no Brasil como a de contemporâneas suas, como Rosana Paulino, que tem sido aclamada atualmente, entretanto se observa sua relevância no contexto atual das artes visuais na medida em que a artista trata de um assunto que vem cada vez mais ficando em destaque dentro das discussões tanto dos movimentos feministas, como da mídia.

Mulheres estão cada vez mais seguras de expressar suas opiniões e denunciar seus agressores. Movimentos como #MeToo e #NiUnaMenos tem se espalhado pelas redes sociais, o que demonstra que a situação das mulheres em relação à violência não mudou, tornando-se relevante a cada dia mais falarmos e expormos casos de assédio e agressão.

Moysés capta a luta feminista e propõe através da adversidade e subjetividade da performance outra forma de manifesto e aproximação do público. A partir dessa linguagem artística, Moysés estimula a consciência ao transeunte sobre os males da sociedade patriarcal, ao passo que afeta mais diretamente as mulheres participantes, criando uma obra transformadora a quem permite sua presença nela.

Entendemos a obra de Beth Moysés parte da luta do movimento feminista, a considerar as definições de Céli Pinto, de um movimento “que luta, sim, por uma nova forma de

relacionamento entre homens e mulheres, em que esta última tenha liberdade e autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo.” (2010, p. 16). Dessa forma, Moysés realiza suas “performances-manifesto”, como definidas por Canton, que buscam um relacionamento pacífico e de equidade entre os sexos, sem violência e humilhação.

A partir dos simbolismos, que vão desde o uso de vestimentas brancas, sejam de noivas ou não, objetos que carreguem memória afetiva, atos como enterrar espinhos ou retirar maquiagens, e inclusive as datas em que a artista decide realizar suas performances, faz-se um manifesto poético, que traduz sua urgência política através de signos e detalhes, muitas vezes denotados ao universo feminino pela própria sociedade patriarcal, entretanto em Moysés são ressignificados, trazendo o aspecto de luta e resistência do movimento das mulheres.

Impregnar-se de memórias de mulheres violentadas utilizando-se de suas vestes é um ato de resistência, assim como a coragem de escrever o que quer que seja no avesso de um vestido é um ato de resistência e sair às ruas por essa causa é um ato de resistência. Beth Moysés trabalha a todo tempo em suas performances a resistência dessas mulheres, a coragem e a retomada de autoestima.

Dessa forma, a artista se insere no conceito de “ativismo feminista” de Costa e Coelho, dada a sua busca por uma ressignificação do corpo da mulher, que não deve mais ser visto com um olhar de posse e submissão. Como as pesquisadoras afirmam, o ativismo feminista se dá a partir de uma arte que se preocupa com o questionamento, a visibilidade e a transformação social, três questões que são a base da obra de Moysés, principalmente suas performances.

Sendo assim, concluímos que o ativismo feminista de Beth Moysés retoma, através do afeto, a luta pela transformação social em relação aos alicerces patriarcais sobre os quais nossa sociedade foi construída. É com as lembranças de um afeto que não existe mais que Moysés ressignifica a memória a fim de conscientizar espectador e participante, que depois de suas performances-manifesto levarão consigo algo a refletir. Cada performance de Beth Moysés contribui na luta feminista, utilizando a arte como meio transgressor e poético de se manifestar e modificar a política social que cada vez mais prejudica e violenta mulheres.

6. REFERÊNCIAS

- ALZUGARAY, Paula. *Diluídas em água*, 2008. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=2053>>, 2008. Acesso em: 09 dez. 2018.
- AMARAL, Aracy. *Beth Moysés: Qual o poder da arte?*, 2010. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003564.html>>. Acesso em: 09 dez. 2018.
- ARTRIANON. *Obra de arte da semana: As cirurgias plásticas-performances de Orlan*, 2018. Disponível em <<https://artrianon.com/2018/02/13/obra-de-arte-da-semana-as-cirurgias-plasticas-performances-de-orlan/>> Acesso em: 02 jun. 2019.
- CANTON, Katia. *Memória do afeto: da consolação ao paraíso*. Disponível em: <http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=3739>. Acesso em: 09 dez. 2018.
- COSTA, Ana Kerlly Souza da Costa. *Hipersexualização frente ao empoderamento: a objetificação do corpo feminino evidenciada*, 2018. Disponível em: <<https://7seminario.furg.br/images/arquivo/338.pdf>> Acesso em: 02 jun. 2019.
- COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. A(r)tivismo Feminista – Intersecções entre arte, política e feminismo. In: *Confluências - Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*. Vol. 20, nº 2, 2018. P. 25-49. Disponível em: <<http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/view/547>> Acesso em: 02 jun. 2019.
- COUTINHO, Andréa Senra. *Poéticas do Feminino/Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o Ensino de Arte Visuais em Escolas*. Universidade do Minho, 2009. (Tese de doutorado em Estudos da Criança). Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/55611543.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2018.
- GAINZA, Patricia P. *Beth Moysés: Originales formas de manifestación ciudadana*. Entrevista, 2005. Disponível em: <<http://democraciasur.com/2005/10/15/beth-moyses-originales-formas-de-manifestacion-ciudadana/>>. Acesso em: 09 dez. 2018.
- GODINEAU, Dominique. A mulher. In: VOVELLE, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- LEAL, Priscilla Cruz. Mulheres Artistas: Há desigualdade de gênero no mercado das artes plásticas no século XXI. In: *VIII ENECULT, encontro de estudos multidisciplinares em cultura*. Salvador, 2012. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf>> Acesso em: 02 jun. 2019.
- MADRUGA, Amanda Machado. Corpos-bandeira: o corpo como suporte da arte no movimento feminista dos anos 1960 até os dias atuais. In: *Revista Seminário de História da Arte*, UFPEL, volume 1, nº 7, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13531>> Acesso em: 02 jun. 2019.
- MAGALHÃES, Leonilia; LEAL, Priscilla Cruz. A arte performática, corpos e feminismo. In: *Revista do centro de pesquisa e formação*, 2016. Disponível em:

<<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4084962a-349d-42ee-82d3-c40cb6ddf7b3.pdf> >
Acesso em: 02 jun. 2019.

MOREAU, Arthur. “*Entrevista com Beth Moysés*”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <<https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. *Abrigo da memória*. Campinas: 2004. -Dissertação de mestrado da artista pela UNICAMP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284861/1/Moyses_ElizabethdeMeloCamargo_M.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2018.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes artistas mulheres?* São Paulo: Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>> Acesso em: 02 jun, 2019.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. In: *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>> Acesso em: 02 jun. 2019.

Revista Claves de Arte. “*Entrevista a Beth Moysés*”, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O19J5iqSzWc&feature=related>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

ROSSI, Elvio Antônio. *Artemisia Gentileschi (1593–1652/3)*. Porto Alegre, 2010 (rev. 2016). Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/artemisia-gentileschi>> Acesso em: 02 jun. 2019.

SENNA, Nadia da Cruz. Revivendo a ceia de Judy Chicago. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress* (Anais Eletrônicos) Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1520614264_ARQUIVO_revivendoaceiadeJudyChicago.pdf> Acesso em: 02 jun. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In: *Labrys, estudos feministas*, 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>> Acesso em: 02 jun. 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. In: *Revista Estudos Feministas* (v. 26, n. 1, 2018), Florianópolis. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/50693/36322>> Acesso em: 02 jun. 2019.

ZINANI, C. J. A. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. In: *IX Seminário Internacional de História da Literatura*, 2012, Porto Alegre. Anais. Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: Edipucrs, 2011. p. 407-415 Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf> > Acesso em: 02 jun. 2019.