



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Isabela Marques Fuchs

**MULHERES IMAGINADAS: FEMINISMOS BRASILEIROS E IMAGENS DE SI (1974-1979)**

FLORIANÓPOLIS  
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Isabela Marques Fuchs

**MULHERES IMAGINADAS: FEMINISMOS BRASILEIROS E IMAGENS DE SI (1974-1979)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
História da Universidade Federal de Santa Catarina para a  
obtenção do Grau de Doutor em História.

Orientadora: Prof. Dra. Cristina Scheibe Wolff

Coorientadora: Prof. Dra. Daniela Queiróz Campos

FLORIANÓPOLIS  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Fuchs, Isabela

Mulheres imaginadas : feminismos brasileiros e imagens de si (1974-1979) / Isabela Fuchs ; orientador, Cristina Scheibe Wolff, coorientador, Daniela Queiróz Campos, 2022.  
368 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. História. 2. imprensa feminista. 3. feminismos brasileiros. 4. história da arte feminista. 5. ditadura militar brasileira. I. Scheibe Wolff, Cristina. II. Queiróz Campos, Daniela. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

---

**Ata da Banca de Defesa de Tese de Doutorado de  
Isabela Marques Fuchs**

---

Aos dois dias do mês de setembro do ano dois mil e vinte e dois, às 09h na sala do NEPEMI, reuniu-se a Banca Examinadora, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as): **Daniela Queiroz Campos** (Co-orientadora e Presidente) **Janine Gomes da Silva**, **Gláucia Cristina Candian Fraccaro**, **Luana Wedekin** e como suplentes **Joana Maria Pedro** e **Caroline Cubas** designada pela Portaria nº. 041/PPGH/2022, do Senhor Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História, Prof. Dr. Fábio Augusto Moraes Soares, a fim de arguirem a Tese de Doutorado da acadêmica **Isabela Marques Fuchs**, subordinada ao título: **MULHERES IMAGINADAS: FEMINISMOS BRASILEIROS E IMAGENS DE SI (1974-1979)**. Aberta a sessão pelo(a) presidente, coube à doutoranda, na forma regimental, expor o tema de sua Tese, findo o que, dentro do tempo regulamentar, foi arguida pelos membros da banca examinadora. Em seguida, deu as explicações que se fizeram necessárias. A seguir a banca examinadora reuniu-se reservadamente para proceder à avaliação final, conforme critérios estabelecidos pelo Regimento do Programa, sendo a candidata ( ) Reprovada; (X) Aprovada. Nota 10 O texto final (tese) deverá ser entregue na biblioteca no prazo de **90 dias** a contar da presente data, levando em consideração as recomendações da banca examinadora, de acordo com o artigo 72 da Resolução Normativa Nº 154/2021/CUN.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos (Co-orientadora e Presidente) – UFSC *Daniela Queiroz Campos*

Profa. Dra. Luana Wedekin – UDESC *Luana Wedekin*

Profa. Dra. Janine Gomes da Silva – UFSC *Janine Gomes da Silva*

Profa. Dra. Gláucia Cristina Candian Fraccaro – UFSC *Gláucia Cristina Candian Fraccaro*

Profa. Dra. Joana Maria Pedro (suplente) – UFSC

Profa. Dra. Caroline Cubas (suplente) – UDESC

*Isabela Fuchs*

Candidata: **Isabela Marques Fuchs**





## AGRADECIMENTOS

Este foi um trabalho escrito em circunstâncias particulares. Defrontei-me, ao longo da minha escrita, com a revolta diante de um tempo suspenso, memórias lampejantes, distância e saudades. Foi escrito entre-lugares, entre-tempos, em retrocessos na educação, em greves, em uma pandemia que tomou o mundo de solavanco. Minhas memórias formaram o motor que me manteve firme ao longo destes anos. Portanto, guardo aqui algumas pequenas palavras e agradecimentos para quem se fez presente neste tempo:

Aos meus pais, que foram os que me ensinaram as minhas primeiras palavras; cada palavra escrita neste trabalho é dedicada a vocês. Me continuam a me ensinar muito, todos os dias. Obrigada por sempre acreditarem em mim.

Aos meus irmãos, com os quais compartilho a minha vida na dinâmica anacrônica de se estar ao lado no passado, presente e futuro. Obrigada por me fazerem fugir do marasmo dos dias, celebrar a vida e serem meus grandes amigos e companheiros. Laís, você sabe que você se encontra aqui também.

Termo esta pesquisa muito melhor acompanhada do que quando comecei. Nicholas e Benjamin, que nasceram e cresceram ao lado desta tese, que foi escrita ao lado do barulho de desenhos e farelos no teclado do meu computador. Obrigada por me fazerem vislumbrar uma possibilidade de um futuro possível de ser vivido.

Às pessoas incríveis que a ilha me deu de presente; um dos presentes mais bonitos que já recebi, que foi o de compreender o que é, de fato, a amizade. Alisson, exemplo de vida o qual tenho prazer de compartilhar conversas, afetos e revoltas de apagar a luz; Natália, dona das melhores risadas, referências, histórias, e da presença que enche uma sala inteira; Reverso e Adaiza, explosão de energia e que fazem amigos por onde quer que passam, onde vocês estão é o lugar certo; Ronald, pelas polentas, cervejas e por sempre conseguir arrancar minha risada; Athaysi, amiga que enche de luz os piores dos dias com o seu sorriso ou com as nossas mensagens.

À Mariana e ao Alexandre, que fizeram a vida em Floripa muito melhor, e que fizeram as viagens acadêmicas para São Paulo serem muito mais do que isso.

Ao Nicholas, que transformou o final do meu doutoramento em dias de completa leveza e afeto, os recheando com cumplicidade, carinho e as suas referências inesgotáveis.

Às tias, tios, primas e primos, que sempre me perguntavam como estava a vida na ilha e em minhas viagens, que se preocupavam e comemoravam comigo.

Aos amigos de Curitiba, que sempre me davam motivos para voltar.

Aos amigos da graduação em História da UFSC, em que toda troca foi única e especial.

À minha orientadora Cristina Scheibe Wolff, que sempre acolheu as minhas ideias, me incentivou, esteve presente, e que me deu toda a liberdade e apoio imprescindível para a escrita da minha tese.

À minha coorientadora Daniela Queiróz Campos, que sempre olhou meu trabalho com carinho e respeito, que me fez olhar e me inquietar ainda mais para as imagens.

À Cintia Crescêncio, por aceitar o convite para participar da banca da qualificação, pela leitura criteriosa e detalhada do trabalho. Obrigada também por todas as incansáveis e essenciais ajudas no meu trajeto para a Inglaterra.

Às professoras Glaucia Fraccaro, Janine Gomes da Silva e Luana Wedekin, que aceitaram o convite para participar da banca e que contribuíram com a construção desta pesquisa.

Aos meus orientadores na Universidade de Nottingham, Mark, Jean-Marie e Lucy que, no meio do caos pandêmico, me auxiliaram na Inglaterra com todos os trâmites possíveis e sempre me acolheram com muito carinho, seja via webcam, nos cafés da UoN ou em Manchester. *Cheers*.

Aos pesquisadores do Centro de Estudos Latinoamericanos da Universidade de Nottingham, por me abraçarem e me acolherem.

Às pesquisadoras do LEGH, onde nossa troca foi determinante e substancial.

Aos professores da UFSC que me inspiraram.

À CAPES pelo apoio e bolsas de estudo que fizeram essa pesquisa ser possível.

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar imagens de mulheres nos meios impressos feministas brasileiros da segunda metade da década de 1970. Tempos de ditadura militar e também da emergência de movimentos feministas. Dentro deste recorte temporal, foram criadas uma série de materiais impressos que buscavam divulgar causas, movimentações e eventos feministas. Neles, um grande conjunto de imagens de mulheres foi criado em diferentes mídias: fotografias, charges, quadrinhos, ilustrações, dentre outras possibilidades. Esta tese apresenta análises historiográficas de tais imagens, separadas em quatro grandes núcleos temáticos que coincidem com as reivindicações levantadas: “liberdade e paz”, “corpo”, “maternidade” e “trabalho”. A partir de concepções como gestualidade, pós-vida e anacronismo, foi cunhada a hipótese de que tais imagens foram criadas em um processo de subjetivação e assimilação, buscando criar novas figurações possíveis em uma nova paisagem social, em um devir sem fim. As questões da temporalidade estão relacionadas também com a potência política das imagens, que cabem em um delineamento tanto de uma nova paisagem discursiva quanto de oposição a discursos dominantes, na criação de uma nova paisagem do possível.

Palavras-chave: Imprensa feminista; feminismos brasileiros; história da arte feminista; ditadura militar brasileira.

## RESUMEN

El presente trabajo busca analizar imágenes de mujeres en medios impresos feministas brasileños de la segunda mitad de la década de 1970. Tiempos de dictadura militar y también de surgimiento de movimientos feministas. En este período se crearon una serie de materiales impresos que buscaban difundir causas, movimientos y eventos feministas. En ellas se creó un gran conjunto de imágenes de mujeres en diferentes soportes: fotografías, caricaturas, historietas, ilustraciones, entre otras posibilidades. Esta tesis presenta análisis historiográficos de tales imágenes, separados en cuatro grandes núcleos temáticos que coinciden con las reivindicaciones planteadas: “libertad y paz”, “cuerpo”, “maternidad” y “trabajo”. A partir de conceptos como gesto, supervivencia y anacronismo, se acuñó la hipótesis de que tales imágenes fueron creadas en un proceso de subjetivación y asimilación, buscando crear nuevas figuraciones posibles en un nuevo paisaje social, en un flujo sin fin. Las cuestiones de la temporalidad también están relacionadas con el poder político de las imágenes, que encajan en un diseño tanto de un nuevo paisaje discursivo como de la oposición a los discursos dominantes, en la creación de un nuevo paisaje de lo posible.

Palabras clave: Prensa feminista; feminismos brasileños; historia del arte feminista; dictadura militar brasileña.

## **ABSTRACT**

This thesis proposes to analyse images of women in Brazilian feminist press in the second half of the 1970's: times of a military dictatorship and feminist uprisings. At this period, a series of printed materials were created that sought to disseminate feminist causes, movements, and events. In them, a large set of images of woman were created in different supports: photography, cartoons, comics, illustrations, among others. This research shows various historiographical analysis of those images, separated into four thematic nuclei that correspond to feminist revindications: "liberty and peace", "body", "motherhood" and "labor". From conceptions as gesture, after-life and anachronism, was conducted the following hypothesis: such images were created from a subjectivation and assimilation process, seeking to create new possible figurations in a new social landscape, without a known end. Temporality matters are also related with the political potency of images, that corresponds both the formation of a new discursive order and the opposing of dominant discourses, creating a new landscape of the possible.

**Keywords:** feminist press; Brazilian feminism; feminist art history; Brazilian military dictatorship.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - "Saia da sombra, diga conosco" (1975).....	32
FIGURA 2 - Série Bocanada (1993) .....	39
FIGURA 3 - Bocejos histéricos.....	41
FIGURA 4 - Propaganda do medicamento Lugolina.....	42
FIGURA 5 - Sobre a arte (1976).....	43
FIGURA 6 - Panfleto do Movimento Feminino Pela Anistia da Bahia.....	47
FIGURA 7 - Campanha de solidariedade desenvolvida pelo Subgrupo Campanha.....	51
FIGURA 8 - Capa de Nosotras (1974) .....	56
FIGURA 9 - Detalhe de página de Nosotras.....	57
FIGURA 10 - Olimpíadas de 1968.....	60
FIGURA 11 - Mulheres com braços erguidos.....	61
FIGURA 12 - Femmes: unissons nous! .....	63
FIGURA 13 - Propaganda da loja E. Willner & Companhia (1939).....	64
FIGURA 14 - Capa de La Escoba (1986) .....	65
FIGURA 15 - A bruxa dos contos de fadas.....	66
FIGURA 16 - Cartaz do 1º Congresso da Mulher Paulista.....	68
FIGURA 17 - Anúncio de shampoo.....	69
FIGURA 18 - Fotografia do 1º Congresso da Mulher Paulista.....	73
FIGURA 19 - A Liberdade Guiando o Povo.....	76
FIGURA 20 - A liberdade guiando o povo no MFPA e em "Brasil Boletim Informativo".....	79
FIGURA 21 - Red Rag.....	81
FIGURA 22 - Capa de Nós Mulheres.....	82
FIGURA 23 - Bandeiras levantadas.....	85
FIGURA 24 - Capa do boletim Maria Quitéria.....	88
FIGURA 25 - Retrato de Maria Quitéria no livro "Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823" de Maria Graham.....	89
FIGURA 26 - Cartaz do Encontro para o diagnóstico da mulher paulista.....	91
FIGURA 27 - Cleaning the Drapes.....	94
FIGURA 28 - Página do boletim Pochette do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris (1979).....	97
FIGURA 29 - Fotografia de cavalaria (1968).....	99
FIGURA 30 - Capa do boletim do 1º congresso da Associação das Donas de Casa de Mauá.....	101
FIGURA 31 - Queremos Democracia (1980).....	102
FIGURA 32 - Mulheres na Passeata dos Cem Mil (1968).....	104
FIGURA 33 - Cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia.....	108
FIGURA 34 - Iluminura de Pentecostes.....	113
FIGURA 35 - Cartaz de solidariedade a mulher brasileira.....	114
FIGURA 36 - Cartazes com o pombo da paz.....	115
FIGURA 37 - Poster "Fight Pollution, not Wars" (1972).....	117

FIGURA 38 - Panfleto “Anistia é liberdade”.....	119
FIGURA 39 - Impressos com o símbolo da paz de Valerie Pettis.....	121
FIGURA 40 - Cartazes do Ano Internacional da Mulher.....	122
FIGURA 41 - A virgem do cerro.....	128
FIGURA 42 - Gravura em "Agora é que são elas".....	130
FIGURA 43 - Ilustrações em "De formatio foetu liber singularis" (1626).....	131
FIGURA 44 - Contracapa de Nosotras.....	136
FIGURA 45 - A origem do mundo.....	138
FIGURA 46 - Soy lo prohibido.....	139
FIGURA 47 - Adão e Eva.....	140
FIGURA 48 - Capa de Índia.....	142
FIGURA 49 - Capa de Nosotras.....	145
FIGURA 50 - Prancha 41A do Atlas Mnemosyne.....	150
FIGURA 51 - Reportagem sobre Pílulas em Brasil Mulher.....	154
FIGURA 52 - Imagens de mulheres e lamento.....	156
FIGURA 53 - Página sobre aborto em Brasil Mulher.....	158
FIGURA 54 - Frida e o Aborto.....	159
FIGURA 55 - Ilustração de Rosália Lerner em "Nós Mulheres".....	163
FIGURA 56 - Ilustração da matéria "Pílula: solução ou problema?".....	166
FIGURA 57 - Psicodelia em imagens.....	168
FIGURA 58 - Poesia concreta.....	171
FIGURA 59 - Cartaz do Fórum pela legalização do aborto.....	173
FIGURA 60 - Corpos sem rosto.....	175
FIGURA 61 - Eva e Maria (1972).....	181
FIGURA 62 - Pietá de Michelangelo.....	184
FIGURA 63 - Pietá de Brasil Mulher.....	186
FIGURA 64 - Mães dolorosas.....	192
FIGURA 65 - Etelvina.....	193
FIGURA 66 - Virgem e Menino.....	195
FIGURA 67 - Escultura de Nossa Senhora dos Prazeres.....	198
FIGURA 68 - Capas de Brasil Mulher.....	200
FIGURA 69 - Capa de Porantim.....	202
FIGURA 70 - Babá brincando com criança.....	206
FIGURA 71 - Capa de Brasil Mulher.....	210
FIGURA 72 - Imagens de propagandas políticas com o uso de crianças.....	216
FIGURA 73 - Capa de Nimuendaju.....	218
FIGURA 74 - Botocudos do sul da Bahia.....	219
FIGURA 75 - Filho com a mãe em “Nós Mulheres”.....	223
FIGURA 76 - Escrava de ganho.....	224
FIGURA 77 - Menina com boneca.....	228
FIGURA 78 - El dia de la madre.....	232
FIGURA 79 - Mulher com médicos do BENFAM.....	236
FIGURA 80 - Dedos apontados.....	237
FIGURA 81 - “Me dá um pãozinho?”.....	241



FIGURA 82 - Os Retirantes.....	243
FIGURA 83 - Capa de Brasil Mulher.....	246
FIGURA 84 - Anúncio de produtos Arno.....	252
FIGURA 85 - Capa de Nós Mulheres.....	254
FIGURA 86 - Dona de casa de Conceição Cahu.....	256
FIGURA 87 - Quadrinhos de Brasil Mulher.....	257
FIGURA 88 - Anúncio de eletrodomésticos em O Cruzeiro.....	259
FIGURA 89 - Right on Jane.....	261
FIGURA 90 - Detalhe da capa de Brasil Mulher.....	263
FIGURA 91 - Guerra do Vietnã.....	265
FIGURA 92 - Laocoonte e seus filhos.....	266
FIGURA 93 - Mulher – um mito até quando? .....	269
FIGURA 94 - Semiótica da Cozinha.....	273
FIGURA 95 - Envolvimento.....	274
FIGURA 96 - Capa de Nosotras.....	275
FIGURA 97 - Mãe-maravilha.....	277
FIGURA 98 - Ilustração de Lila Figueiredo.....	278
FIGURA 99 - Detalhes de ilustrações de Brasil Mulher.....	280
FIGURA 100 - Connection (1978) e Couros (1993).....	282
FIGURA 101 - Página do Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris.....	284
FIGURA 102 - Um dinheirinho pingado.....	291
FIGURA 103 - Costureira.....	293
FIGURA 104 - Quando o apito da fábrica de tecido.....	295
FIGURA 105 - Mulher e trabalho.....	297
FIGURA 106 - Frame de “Eles não usam black-tie” (1981).....	301
FIGURA 107 - A mulher no mercado de trabalho.....	302
FIGURA 108 - Lugar de fogão não é só na cozinha.....	306
FIGURA 109 - Operários.....	309
FIGURA 110 - Ilustração em Parole aux femmes du Brésil.....	310
FIGURA 111 - Capa de Movimento.....	314
FIGURA 112 - Mãos que argumentam.....	318
FIGURA 113 - Multidões grevistas.....	325
FIGURA 114 - Catharina Meloni.....	326
FIGURA 115 - Rose Zahner.....	327
FIGURA 116 - Trabalhadora em “Braços Cruzados, Máquinas Paradas”.....	327
FIGURA 117 - Grevista na Pirelli.....	330

## LISTA DE SIGLAS

AEL: Arquivo Edgard Leuenroth

AI-1: Ato Institucional nº 1

AI-5: Ato Institucional nº5

AMARN: Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro

AMITRUT: Associação de Mulheres Indígenas do Distrito de Taracua, Rio Uaupés e Tiguie

AP: Ação Popular

ASMOB: Archivio Storico del Movimento Operario Brasileiro

CEDEM-SP: Centro de Documentação e Memória da UNESP

CIE: Centro de Informações do Exército

CIM: Centro de Informação da Mulher

CIMI: Conselho Indigenista Missionário

CLT: Consolidação das Leis do Trabalho

DCDP: Divisão de Censura de Diversões Públicas

DEOPS: Departamento Estadual de Ordem Política e Social

DIEESE: Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social

ENDEF: Estudo Nacional de Despesa Familiar

LEGH-UFSC: Laboratório de Estudos de Gênero e História da Universidade Federal de Santa Catarina

MAC-USP: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MDB: Movimento Democrático Brasileiro

MDM: Movimento Democrático de Mulheres em Portugal

MFPA: Movimento Feminino Pela Anistia

MNU: Movimento Negro Unificado

MR-8: Movimento Revolucionário Oito de Outubro

ONU: Organização das Nações Unidas

PCB: Partido Comunista Brasileiro

PCBR: Partido Comunista Brasileiro Revolucionário

PcdoB: Partido Comunista do Brasil

PCP: Partido Comunista Português

PNAD-IBGE: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

UNI: Conselho da União das Nações Indígenas

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>2.</b>	<b>IMAGENS DE LIBERDADE E PAZ.....</b>	<b>29</b>
2.1.	GRITOS E BRAÇOS LEVANTADOS.....	29
2.2.	MULHERES OCUPANDO O ESPAÇO PÚBLICO.....	74
2.3.	A PAZ NO FEMININO.....	106
<b>3.</b>	<b>IMAGENS DO NOSSO CORPO.....</b>	<b>125</b>
3.1.	CORPO E NATUREZA.....	128
3.2.	O CORPO QUE LAMENTA.....	147
3.3.	O CORPO SEM FACE.....	164
<b>4.</b>	<b>IMAGENS DA MATERNIDADE.....</b>	<b>178</b>
4.1.	PIETÁS, MADONAS, MARIAS.....	180
4.2.	AS CRIANÇAS.....	210
4.3.	"O PLANEJAMENTO FAMILIAR DA MISÉRIA".....	230
<b>5.</b>	<b>IMAGENS DO TRABALHO.....</b>	<b>249</b>
5.1.	O MITO DA RAINHA DO LAR.....	251
5.2.	ENTRE MULHERES E MÁQUINAS.....	287
<b>5.2.1.</b>	<b>... E as máquinas param.....</b>	<b>320</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>332</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>337</b>
	<b>FONTES.....</b>	<b>355</b>
	<b>ENDEREÇOS ELETRÔNICOS.....</b>	<b>364</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*As imagens pertencem à ordem das coisas vivas, ao mesmo título que os problemas de beleza, os caranguejos do mar, as orquídeas e os seres humanos.*

*Etienne Samain*

Ao abrir as páginas de revistas, boletins e jornais feministas, bem como seus cartazes e panfletos produzidos aos finais da década de 1970, não raramente nos deparamos com imagens de mulheres. Às vezes em fotografias, outras em charges ou em gravuras, elas estão presentes e estão a *reclamar*: falam sobre feminismos, direitos humanos, liberdades democráticas e individuais, sobre ser mãe, sobre seus trabalhos. Mulheres desenhadas, porém, vivas, que falam no espaço bidimensional do papel. Olhar estas mulheres é estabelecer uma relação de proximidade e familiaridade com elas. Quem são elas?

Esta tese tem como a sua principal inquietação a seguinte pergunta: Como as imagens de mulheres presentes em parte dos impressos feministas respondiam, se relacionavam e reivindicavam aos entraves políticos de seu tempo?

Contextualizando: vivia-se em uma ditadura militar, que havia se instalado no Brasil em 1964 e teria o seu fim apenas no ano de 1985. O recorte temporal adotado nesta tese corresponde a segunda metade da década de 1970. A população brasileira já havia passado pelos iniciais impactos do golpe de Estado liderado pelas forças armadas, o acionamento dos Atos Institucionais, o fim dos movimentos de massa. Vivenciaram as altas taxas de crescimento industrial e o imaginário ufanista coexistindo com o controle da imprensa, perseguições, censura, tortura, desaparecimentos e mortes.

A segunda metade da década de 1970, por sua vez, foi marcada pela inicial desilusão do pretense “milagre econômico” juntamente com um relativo abrandamento da chamada “linha dura” da ditadura. Neste território das contradições, movimentos sociais, paulatina e discretamente, emergiam e começavam a se reestruturar. Com Ernesto Geisel no poder, embora ainda se vivesse em uma ditadura e, por consequência, estas ações combativas tivessem de lidar com os plásticos limites do Estado autoritário, havia o restabelecimento do *habeas corpus*, uma relativa diminuição do cerceamento à imprensa e às artes de uma maneira geral.

Foi um tempo em que as mulheres e os setores médios começavam a se mobilizar e a encabeçar movimentações contra as arbitrariedades da ditadura militar. Tempos de agitação

política em que mulheres protagonizaram as principais pautas pelo retorno das atividades democráticas, retorno de presas e presos políticos e pessoas exiladas.

Contudo, ainda se vivia em um regime autoritário. Por mais que houvesse, de fato, esta emergência e organização combativa, as ações eram realizadas com cautela, discricção, temor, e não em uma espécie de grito de liberdade. Neste intervalo de suspensão da democracia, os movimentos feministas se uniram com a intenção de se reestabelecer uma democracia representativa no Brasil, junto com o fim da repressão e violações dos direitos humanos em prisões arbitrárias, mortes, desaparecimentos e torturas.

As formas de militância feminista estavam mais próximas dos circuitos de bairro, do basismo, da emergência da classe operária e dos movimentos sociais de periferia. Isto posto, estas movimentações feministas se aproximavam de uma população majoritariamente negra, da classe trabalhadora e, em sua maioria, analfabeta, que desde 1964 estava sendo atormentada por um estado autoritário<sup>1</sup>. O avanço dos militares no poder não foram o marco inaugural do feminismo no Brasil, porém: mulheres negras ocupavam a arena política próximas dos partidos de esquerda desde pelo menos a década de 1930, militando contra todas as formas de opressão. Desde antes da década de 1960 mulheres percorriam as periferias, faziam ações políticas em porta de fábricas<sup>2</sup>. As discussões das feministas não caminhavam, em sua maioria, para debater um sentimento de clausura de esposa e mãe<sup>3</sup>. O feminismo brasileiro desenvolve-se junto à esquerda, no afã de permanecer à chamada "luta geral", criando ações coletivas que ambiciavam dialogar com todos os setores da sociedade<sup>4</sup>. Mulheres membras do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), Ação Popular (AP), dentre outros, encabeçavam os encontros e jornais feministas. Contudo, rejeitavam a tutela e o aparelhismo dos partidos políticos em suas linhas editoriais, mas defendiam a filiação partidária em conjunto com a militância feminista, acreditando que o feminismo não deveria permanecer isolado às demandas da sociedade<sup>5</sup>.

Pontuo que apesar da pluralidade de suas disputas, trajetórias de vida e trajetórias na militância, estes movimentos de mulheres são, afinal, movimentos feministas. Com o antifeminismo implantado tanto no solo das esquerdas quanto da direita, muitas dessas

<sup>1</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964- 1980). Tese de livre docência. 2011 374f. USP- São Paulo. p. 316-328.

<sup>2</sup> SILVA, Tauana Olívia Gomes; FERREIRA, Gleidiane de Sousa. E as mulheres negras? Narrativas históricas de um feminismo à margem das ondas. Estudos Feministas, Florianópolis, v.25, n.3. pp. 1017-1033, setembro-dezembro/2017. p.1025.

<sup>3</sup> Ver em: FRIEDMAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

<sup>4</sup> TELES, Amelinha; LEITE, Rosalina Santa Cruz. **Da Guerrilha à Imprensa Feminista**. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-198). São Paulo: Intermeios, 2013. p.73.

<sup>5</sup> Ibidem. p.61.

mulheres tinham medo de serem reconhecidas enquanto feministas e ficarem malvistas. Pego emprestado, portanto, a noção de gesto feminista de Constância Lima Duarte; o feminismo enquanto

um sentimento mais amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, por iniciativa individual ou de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais dessa luta<sup>6</sup>.

Este conceito serve-nos como ponto de partida para não pensar os feminismos no Brasil a partir de hierarquizações, como se houvesse movimentos mais ou menos feministas, e não pensá-los em seus graus de conscientização. No receio de serem mal-faladas, tidas como “escandalosas”, “lésbicas”, “odiadoras de homens” e de serem um chamariz para os militares, muitas mulheres não iam a público autoproclamadas enquanto feministas. Justificativas não faltavam.

Uma forma de mobilizar e visibilizar o movimento feminista era a criação de materiais impressos: revistas, jornais, cartazes, panfletos. A imprensa, vale destacar, sofreu forte censura durante praticamente toda a ditadura militar. Nestas mais de duas décadas, cerca de 150 periódicos que tinham uma oposição intransigente à ditadura militar, ficando conhecidos enquanto imprensa alternativa. Contrastando com a condenscência da grande imprensa, estes impressos alternativos cobravam a restauração da democracia e o respeito aos direitos humanos. Desta ampla gama de periódicos, haviam os feministas.

Era um período em que se fantasiava sobre as feministas como “mal amadas”, feias, que atacavam a família e os bons costumes. O antifeminismo era recorrente. Homens tidos enquanto progressistas e de uma "esquerda moderada" afirmavam que feministas deveriam ficar em casa lavando suas panelas<sup>7</sup>. Muitas mulheres não se identificavam enquanto feministas em muito por um receio de serem mal vistas, considerando que os caminhos de militância pelos direitos humanos seriam mais seguros e melhores aceitos.

Os periódicos feministas, por sua vez, criaram uma espécie de alternativa à imprensa alternativa, visto que este pensamento era motivo de chacota pelos componentes da imprensa alternativa, que costumeiramente as debochavam: situando-as enquanto incapacitadas mentalmente, de militância superficial – *"Ei, feministas, em primeiro lugar os direitos*

<sup>6</sup> DUARTE, Constância Lima. **Feminismo**: uma história a ser contada. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

<sup>7</sup> Me refiro especificamente ao episódio da entrevista de Betty Friedman ao jornal O Pasquim. Ela, que tinha seu livro "A mística feminina" recém publicado no Brasil, foi satirizada pelos jornalistas, que a chamaram de feia e que lhe falaram para ficar em casa cuidando de suas panelas. In.: **O Pasquim**, 3 a 9 outubro de 1972. Edição 94.

*humanos. Depois, então, a gente vê o caso de vocês, tá?*<sup>8</sup> –, sexualmente frustradas, e que desejavam ser homens<sup>9</sup>.

Estes impressos eram distribuídos e construídos junto às trabalhadoras, às membras de clube de mães e dos grupos de donas de casa<sup>10</sup>. Imprimiram seus pensamentos, práxis e lutas em pedaços de papel. Distribuíram seu material na periferia, colocando estes impressos junto às mulheres de organizações populares. Jornais que articulavam questões sobre intimidade, convivência familiar, problemas com os filhos, na intenção de construir um “feminismo popular, contra a ditadura e comprometido com a luta de classes”<sup>11</sup>. Colocavam à disposição das esquerdas e do movimento popular temas como sexualidade, prevenção de gravidez, relatos de trabalhadoras, relatos sobre a dificuldade de conseguir creches para seus filhos.

Apesar da ampla gama de impressos feministas correspondentes ao recorte temporal inscrito nesta tese, a maior parte das pesquisas realizadas sobre a temática concentram-se na imprensa. Isto é, trabalham apenas com os periódicos feministas. A exceção talvez seja o catálogo “Os Cartazes desta História” organizado por Vladimir Sacchetta, onde são reunidas manifestações gráficas da América Latina contra as suas respectivas ditaduras militares<sup>12</sup>. A obra é separada em temas, sendo um deles os movimentos de mulheres. Contudo, a obra realiza um grande inventário de cartazes, mas não pretende historicizá-los, questioná-los ou analisá-los de alguma forma. A contribuição deste livro é a sua própria catalogação.

Porém, muitos são os trabalhos que continuam a se debruçar sobre a temática da imprensa feminista na década de 1970. Com efeito, é importante sinalizar que estas pesquisas, ao meu ver, podem ser percebidas em três eixos de análise: um mais panorâmico, abordando a imprensa feminista como um todo; uma de ênfase, que se concentra de um a três periódicos; e, finalmente, um mais voltado aos debates internos, concentrando em questões trazidas por estes periódicos. Isso não significa que uma pesquisa mais voltada para um destes aspectos não possa discutir elementos de outros eixos de análise. Afinal, todas discutem e buscam refletir as relações entre imprensa, feminismos e ditadura militar. Contudo, elas diferenciam entre si no grau e foco de suas reflexões, embora acabem, de certa forma, entrecruzando estes eixos de análise de alguma forma.

<sup>8</sup> LESSA, Ivan. Questão de prioridades. **O Pasquim**, n.º. 345, p. 31, 6 a 12 fev. 1976.

<sup>9</sup> Ver mais em: SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n.º13. p.591-611, set/dez. 2005.

<sup>10</sup> TELES; LEITE, 2013. p.15.

<sup>11</sup> Ibidem. p.67.

<sup>12</sup> SACHETTA, Vladimir. **Os cartazes desta história**. São Paulo: Escrituras, 2012.



A pesquisa de eixo panorâmico seria apenas uma: a dissertação “Imprensa feminista pós-74” de Elizabeth Cardoso, bem como seu artigo homônimo publicado na Revista Estudos Feministas. Ambos os trabalhos foram publicados em 2004, desenvolvendo um panorama amplo da história da imprensa feminista, com mais de 75 periódicos analisados, a partir da afirmação de que esta pode ser dividida em duas gerações: a primeira sendo preocupada com classe, e a segunda marcada pela questão do gênero. Esta cisão entre as gerações seria, de acordo com a autora, o II e o III Congresso da Mulher Paulista, realizados em 1980 e 1981. Segundo a mesma, porém, o fenômeno da imprensa feminista não foi finalizado, mas continua a ser um fenômeno “contínuo e vigoroso”<sup>13</sup>.

O foco de análise, justamente por ser panorâmico, fornece observações sobre os conselhos editoriais, equipes de redação, pautas, bem como um estudo político-ideológico do conteúdo das publicações os quais a autora se debruçou. É um trabalho de fôlego e que é ainda utilizado como referência consistente para pesquisas sobre a imprensa feminista. Ao mesmo tempo em que fornece uma visão holística da imprensa feminista, cede espaço também para informações minuciosas de sua editoração. Porém, discordo da autora quanto à separação em “gerações” e as suas motivações para tal. Em minhas pesquisas pude observar que a imprensa feminista não deixou de se preocupar tanto com classe quanto com gênero ainda na década de 1970.

A maioria das pesquisas são as de ênfase. Maira Abreu publicou diferentes trabalhos sobre o periódico “Nosotras” e demais boletins produzidos pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, relacionando os impressos com a formação de um feminismo latino-americano no exílio<sup>14</sup>. Assim, suas pesquisas fundamentam-se no objetivo de se analisar como foram tematizadas questões como patriarcado, classe e identidade por estas mulheres. Isto é, seu objeto de investigação é o discurso feminista contido em debates e nestas comunicações impressas, sem uma preocupação com as imagens em si.

O periódico “Maria Quitéria” foi objeto de pesquisa de Maria Cecília Carboni que, em sua dissertação e em demais trabalhos, pesquisou sobre a relação deste periódico com a formação do Movimento Feminino Pela Anistia. Sua investigação não era o periódico em si,

<sup>13</sup> CARDOSO, Elisabeth. **Imprensa feminista pós-74**. Dissertação de Mestrado em Jornalismo. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. 132 p. Universidade de São Paulo, 2004.

<sup>14</sup> ABREU, Maria Luisa Gonçalves Abreu. **Feminismo no Exílio: o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris**. Dissertação. Mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010; ABREU, Maira. **Nosotras: feminismo latino-americano em Paris**. **Estudos Feministas**. Florianópolis. vol.21, n.2. mai-ago/2013.

mas o próprio movimento e em como ele vinha sendo construído através de sua linha editorial<sup>15</sup>. De forma semelhante ocorre com a dissertação “As mulheres na imprensa alternativa: gênero e feminismo nas páginas do jornal Movimento” de Thiago do Vale. Em sua pesquisa, o autor pretende analisar os discursos acerca de questões ligadas aos feminismos contidos no periódico Movimento<sup>16</sup>. Ambos são trabalhos que utilizaram um periódico enquanto fonte principal e, a partir dele, destrincharam seus discursos relacionando-os com o cenário histórico.

Já Karin Silva Debértolis realizou a sua dissertação de mestrado sobre a trajetória da revista “Brasil Mulher” e sobre a sua relação com a sua fundadora, Joana Lopes. A dissertação “Brasil Mulher: Joana Lopes e a imprensa alternativa feminista” de 2002, busca trabalhar com a perspectiva da história das mulheres, entendendo este periódico enquanto marcante para a constituição da imprensa alternativa brasileira e para a luta das mulheres de seu tempo<sup>17</sup>. Desta forma, relacionam-se três itens: o periódico em si, a biografia de sua criadora e os debates feministas de seus tempos.

“Brasil Mulher” também é central em outra pesquisa. No livro “Da guerrilha à imprensa feminista”, duas ex-membras do “Brasil Mulher” e militantes políticas destrincharam sobre este periódico e o “Nós Mulheres”. O livro traz, além de um abrangente panorama sobre a militância feminista da metade do século XX, a sua relação com as esquerdas da época – sobretudo a pecebista e a da luta armada – uma visão interna dos processos de editoração destes dois veículos. Algo bastante pertinente trazido nesta pesquisa são as tabelas onde as autoras apontam a frequência das pautas que eram abordadas nas edições. São trazidas também as capas destes periódicos, onde são destacados os principais assuntos tratados, apresentados na sua junção de aliar o debate feminista com a conjuntura de enfrentamento à ditadura militar<sup>18</sup>.

Por fim, o terceiro eixo de análise são de trabalhos que tem como recorte temático principal um específico tópico inserido na imprensa feminista. São duas as pesquisadoras: Soraia Carolina Mello e Cintia Lima Crescêncio. “Feminismos de Segunda Onda no Cone Sul problematizando o trabalho doméstico (1970 – 1989)”, título da dissertação da historiadora Soraia Carolina Mello, descreve as reflexões e ponderações sobre empregos domésticos

---

<sup>15</sup> CARBONI, Maria Cecília. **Maria Quitéria**: O Movimento Feminino pela Anistia e sua imprensa (1975 - 1979). Dissertação. Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

<sup>16</sup> LIVRAMENTO, Thiago do Vale. **As mulheres na imprensa alternativa**: gênero e feminismo nas páginas do jornal Movimento. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2014.

<sup>17</sup> DEBÉRTOLIS, Karin Silvia. **Brasil Mulher**: Joana Lopes e a imprensa alternativa feminista. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. 140 p. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

<sup>18</sup> TELES; LEITE, 2013.

femininos de periódicos feministas selecionados que circularam pela Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Desta forma, reflete-se sobre a historicidade do emprego e do trabalho doméstico, suas camadas de invisibilização e as condições de trabalho, entre os países do Cone Sul<sup>19</sup>.

Cintia Crescêncio em sua tese intitulada “Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)”, publicada em 2016, buscou historicizar, dentro da gama dos impressos feministas produzidos no Cone Sul, o que ela chamou de um “humor gráfico”. Isto é: charges, tirinhas, cartuns, no entendimento dos mesmos enquanto discursos. Haveria nestas imagens, enfim, uma oposição a perpetuação de estereótipos comuns de um humor hegemônico, produzindo, deste modo, um “riso feminista”<sup>20</sup>.

Todos estes trabalhos, sem exceção, contribuíram de alguma forma para a consolidação desta tese. Contudo, além de trazerem como objeto a imprensa feminista e não os demais impressos produzidos pelos movimentos de seu tempo, também deixam de tecer reflexões sobre as imagens em si. Apesar de alguns deles discutirem sobre as charges e as capas destes periódicos, é através do prisma da análise do discurso, e não das imagens por elas mesmas.

A centralidade da questão da imagem nesta tese parte de um aspecto particular do meu percurso de pesquisa. Formando-me em Design e tendo contato com a História da Arte desde o início da minha graduação, realizei meu mestrado em História, com dissertação de título “Design gráfico e resistência cultural em Rogério Duarte (1962-1971)”. Neste ínterim, pesquisei sobre a produção de cartazes na ditadura militar, quando me deparei com uma abundante quantidade de materiais impressos produzidos por feministas brasileiras que me inquietaram. De mesma forma, ainda no mestrado, precisando pesquisar sobre a imprensa alternativa, fiquei assombrada pela quantidade de jornais, boletins e revistas produzidos por aquelas mulheres.

Em minha busca às fontes, debruçando-me sobre aqueles cartazes, panfletos e periódicos, me atentei para uma questão particular: as imagens de mulheres ali presentes. Eram criadas de diferentes formas, técnicas, por várias artistas. São imagens de mulheres exiladas, militantes, esposas, mães, donas de casa. Reivindicavam pela anistia, melhores condições em seus bairros, pela volta dos exilados e soltura dos presos políticos, reestabelecimento dos

---

<sup>19</sup> MELLO, Soraia Carolina. **Feminismos de Segunda Onda no Cone Sul Problematicando o Trabalho Doméstico**. Dissertação de Mestrado em História Cultural. Programa de Pós-Graduação em História. 189 p. Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

<sup>20</sup> CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)**. Tese de Doutorado em História Cultural. Programa de Pós-Graduação em História. 361p. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

direitos humanos, questões de reprodução, o paradoxo da pílula anticoncepcional, o aborto, trabalho assalariado, trabalho doméstico, maternidade, dentre outros temas.

Meu percurso metodológico, portanto, iniciou com as imagens que foram selecionadas previamente. Inicialmente, selecionei imagens de mulheres em diferentes suportes: fotografia, ilustração, charge, dentre outras possibilidades. A partir disso, busquei relacioná-las. A imagem não fala de maneira isolada, mas sim quando posta em relação, como continuamente adverte o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Fui continuamente verificando que havia associações temáticas possíveis de serem percebidas entre estas imagens.

A organização temporal nesta tese, portanto, não obedece a uma ordem cronológica. Ao me deparar com as *mulheres imaginadas* desta pesquisa, tornou-se impraticável e, até mesmo sem sentido, pensar nelas em uma organização temporal linear. Deparei-me com a minha própria obsessão em dominar e controlar o tempo, organizando-o de maneira linear, cronológica e progressiva. Compreendi, de maneira intimidativa, as temporalidades da imagem. Ou ainda, em como a imagem é um paradigma da temporalidade.

As mulheres imaginadas trazidas nesta tese têm seu caráter de latência, um caráter de anacrônico. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, novamente nos adverte Didi-Huberman, que continua: “Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderia se tratar nessa abertura da imagem?”<sup>21</sup>. As imagens, mesmo as contemporâneas, estão rodeadas de memórias. Imagens que tem uma vida, inclusive, mais longa do que a humana. Tem mais memória, mais passados e também mais futuros. Tempos que embaralham a organização linear temporal. Nelas contém um passado anacrônico e um presente reminiscente.

A questão do anacronismo da imagem reside também enquanto uma possibilidade na postura de assumir a possibilidade de se fazer uma história da arte feminista. De acordo com a historiadora da arte Griselda Pollock, em seu artigo “Viradas Inesperadas: a estética, o patético e o adverso na longa duração das histórias da arte”<sup>22</sup>, publicado em 2013, a historiadora anuncia sua principal inquietação: quais caminhos possíveis poderiam ser tomados com a Teoria da Imagem além da – já condenada e ultrapassada – noção de que artistas mulheres exibiam uma sensibilidade estética feminina?<sup>23</sup> Por este tipo de “sensibilidade”, entendo como a visão

---

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p.15.

<sup>22</sup> Do original “Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art’s Histories”. Tradução minha.

<sup>23</sup> POLLOCK, Griselda. **Unexpected Turns**: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art’s Histories. Journal of Art Historiography. n°7. dez.2012. p.1.

essencialista de que as mulheres artistas estavam veiculadas a um nicho inferiorizado, enquanto amadoras, produtoras de uma arte mais frívola, decorativa, doméstica, delicada, despolitizada e desimportante<sup>24</sup>.

Uma *virada inesperada* possível seria, justamente, além do entrecruzamento entre arte e política, partir para um olhar para fora dos sentidos humanos, indo de encontro para uma pré e pós-vida. Griselda Pollock parte do entendimento de que a práxis feminista pode vir a ser definida enquanto algo inscrito em um devir sem fim, longe de ter sido encerrado. Apesar de inegáveis avanços, não teria esgotado o feminismo enquanto luta por dignidade e fim das violências sexuais.

Pelo inerente “devir sem fim” da práxis feminista, a sua historiografia deveria, para Pollock, seguir em uma perspectiva de longa duração. Por “longa duração” entende-se aqui a “temporalidade monumental das relações psicossimbólicas de reprodução, sexualidade e gênero”<sup>25</sup>, fazendo com que seja possível com que a linha cronológica do feminismo não seja o tempo linear e progressivo da Modernidade – bem como seus respectivos projetos.

Em vez de uma linha narrativa “linear e progressiva”, o que Pollock sugere é um caminho de geologias cambiantes. Um fio solto, emaranhado, que embola-se e encontra-se. A sugestão é a possibilidade de se fazer uma historiografia da imagem de forma não estetizante, aproximando-se assim de um tempo psíquico, de uma impureza temporal<sup>26</sup>.

Estas questões já haviam sido forjadas pela historiadora em 2007 em seu livro “Encontros no Museu Virtual Feminista: Tempo, Espaço e Arquivo”<sup>27</sup>. A historiadora da arte argumenta que os sistemas de classificação próprios de uma historiografia da arte estetizante tendem a omitir artistas, carreiras e obras que não se encaixam nas tradicionais noções de “nação”, “movimento” e “estilo”. Noções estas que, por sua vez, estão umbilicalmente conectadas aos modelos androcêntricos do que viria a ser um “grande artista”<sup>28</sup>.

A solução, porém, não seria a de adicionar mulheres ao “cânone”<sup>29</sup>. Isso não alteraria radicalmente esta forma de se pensar e de se fazer uma história da arte criticada pela

<sup>24</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **As mulheres artistas e os silêncios da história**: a história da arte e suas exclusões. Labrys: Estudos Feministas. jan-jun. 2007.

<sup>25</sup> POLLOCK, 2012. p.5.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Do original “Encounters in the virtual feminist museum: Time, space and the Archive”. Tradução minha.

<sup>28</sup> Este “grande artista” entre aspas parte do entendimento da historiadora da arte Linda Nochlin, sobretudo em seu texto seminal “Por que não houve grandes artistas mulheres?” da criação do mito da figura do artista (homem e branco) “genial”. Ver em: NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great woman artists?** In.: NOCHLIN, Linda. **Women, art, and power and other essays**. Colorado: Westview. 1989.

<sup>29</sup> O “cânone”, de acordo com Griselda Pollock, é a espinha dorsal legitimadora “de uma identidade cultural e política, uma narrativa consolidada das origens de algo, conferindo autoridade (...)”. A canonicidade refere-se,

historiadora. Os princípios norteadores básicos continuariam a vigorar. Portanto, este espaço imaginário que Pollock denominou de “Museu Virtual Feminista”, foi forjado para pensar enquanto uma possibilidade de se observar obras de arte enquanto práticas culturais que negociam sentidos moldados tanto pela história quanto pela psiquê. Desta forma, reconstruir uma história da arte feminista seria também repensar os próprios modelos de temporalidade forjados pelo historicismo.

Essa maneira de se pensar em uma história da arte feminista a partir da tortuosidade temporal vem de encontro, declaradamente, ao Atlas Mnemosyne do historiador da arte alemão Aby Warburg. Produzido na segunda metade da década de 1920, este Atlas era formado por setenta e nove pranchas de madeira revestidas por uma cor negra. Neste espaço limitado, pretendendo ser um “inventário das pré-cunhagens antiquizantes”<sup>30</sup>, eram dispostas imagens: fotografias, embalagens, selos, moedas, pinturas. Neste formato de constelação, formavam-se associações entre as imagens, mostrando as permanências de seus valores expressivos. Desta forma, rompia-se com hierarquias entre “alta” e “baixa” arte, cultura “popular” e “erudita”, dentre outras possíveis dicotomias modernas.

As sobrevivências enunciadas por Pollock são tanto das “formas corporais do tempo sobrevivente”<sup>31</sup> quanto de uma pós-vida das imagens. A autora está a falar, respectivamente, da *Pathosformeln* e da *Nachleben* de Aby Warburg. Ambas são dissolvidas e presentes nos escritos de Warburg sobre as imagens. As “fórmulas de páthos” seriam os “os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível a simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais”<sup>32</sup> presentes na imagem. As imagens, por sua vez, carregariam também uma pós-vida, em “inconscientes do tempo”<sup>33</sup>.

Esta tese fundamenta-se, portanto, na centralidade da imagem – um pensar *a partir* da imagem – englobando o anacronismo enquanto possibilidade “metodológica” para se fazer uma história da arte feminista. As imagens aqui dispostas, criadas em um processo de subjetivação e assimilação, iam em vias contrárias ‘as construções de condutas femininas hegemônicas. Em uma operação de expor o indizível e o invisível, tentava-se criar novas figurações possíveis e(m) uma nova paisagem social em um “devir sem fim”.

---

deste modo, tanto à qualidade de algo quanto aos status de autoridade e “divindade” adquiridos. Ver em: POLLOCK, Griselda. **Differencing the canon: feminist desire and the writing of art’s histories**. Routledge: Londres, 1999. p.3.

<sup>30</sup> WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p.219.

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. p.167.

<sup>32</sup> Ibidem. p.249.

<sup>33</sup> Ibidem.

As imagens foram sendo selecionadas a partir dos quatro grandes grupos que percebi ao me debruçar sobre os impressos que tive acesso: imagens de liberdade e paz, do corpo feminino, da maternidade e do trabalho. Deles, fui desmembrando em grupos menores, sempre realizando associações entre os mesmos. A partir destas imagens produzidas pelos feminismos brasileiros, também dispus imagens de outros entornos temporais e geográficos.

As imagens vieram de diferentes suportes. Algumas estão em alta resolução, outras estão em menor qualidade de digitalização. Algumas foram digitalizadas de maneira apressada, fazendo com que seu enquadramento fosse dificultoso e a própria edição, para melhorar sua leitura, fosse impossibilitada. Muitas de minhas fontes primárias estão acessíveis no meio digital. É o caso de "Nós Mulheres", que encontra-se digitalizada pela Fundação Carlos Chagas. O Armazém Memória, iniciativa que construiu diversas bibliotecas e hemerotecas on-line, como a do Brasil Nunca Mais, criou a Hemeroteca Indígena, onde encontrei jornais e boletins que dialogavam diretamente com a minha pesquisa, como "Luta Indígena", "Nimuendaju", "Porantim". O Arquivo Municipal de Mauá também tem seu material disponível online, onde coletei documentação relativa à Associação das Donas de Casa desta cidade.

A maioria das minhas fontes imagéticas foram trazidas através de pesquisas do Laboratório de Estudos de Gênero e História da Universidade Federal de Santa Catarina (LEGH-UFSC). Os projetos de pesquisa ali desenvolvidos com o tema "Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul" de 2010, "Mulheres de Luta: feminismo e as esquerdas no Brasil (1964-1985)" de 2019 e "Resistências, Gêneros e Feminismos contra as ditaduras do Cone Sul" de 2011, com seus vínculos com temas de pesquisa relacionados a resistência, gênero e ditaduras militares na América Latina, fizeram com que fosse possível que integrantes do LEGH trouxessem ao acervo diferentes materiais imagéticos, que colaboraram não apenas com a minha pesquisa<sup>34</sup>.

Foram realizadas diversas viagens de pesquisa de membras do LEGH-UFSC pela América Latina com a intenção de coletar fontes orais e documentais. O material coletado em minha pesquisa foi realizado em buscas por outrxs colegas do LEGH, principalmente no estado de São Paulo, em uma viagem de pesquisa empreendida pelo projeto "Mulheres de Luta" em outubro de 2018. Foram realizadas pesquisas em arquivos de base, como o Centro de Informação da Mulher (CIM), e em arquivos universitários, como o Archivio Storico del

---

<sup>34</sup> Sobre o acervo do LEGH ver SILVA, Janine Gomes; IRE, Binah. O acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH: pesquisas e histórias feministas. p.384-406. In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (org.). Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985). Curitiba: Appris, 2019. Digitalizado.

Movimento Operário Brasileiro (ASMOB), Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) e o Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM-SP). São arquivos Arquivos que se voltam a salvaguardar os conjuntos documentais de movimentos sociais e de organizações políticas voltadas aos feminismos às esquerdas do Brasil.

Estas fontes visuais foram coletadas digitalmente por meio fotográfico e encontram-se armazenadas em nuvem, sob os cuidados da equipe do LEGH. A exceção são as páginas de "Nosotras". Seus originais encontram-se no acervo da Biblioteca Marguerite Durand, em Paris. Suas páginas foram reproduzidas por meio de xerox por Cristina Scheibe Wolff e encontram-se no LEGH, embora ainda não digitalmente.

Foram também coletadas imagens de outros acervos. Busquei focar principalmente em acervos latinoamericanos ou em imagens criadas por artistas mulheres. Parte substancial da minha pesquisa imagética foi empreendida em acervos da Inglaterra e da França. Obtive bolsa de doutorado sanduíche, onde conduzi minha pesquisa entre os meses de setembro e março na Universidade de Nottingham. Com essa oportunidade, conduzi pesquisa em diferentes centros de pesquisa, bibliotecas e museus. É o caso do Acervo Marguerite Durand, do People's History Museum em Manchester, Bishopsgate Institute e Feminist Library em Londres, assim como o Museu Tate Modern, National Gallery e British Museum.

Uma substancial parte dos acervos brasileiros encontra-se digitalizada. Além de grandes museus que fornecem essas digitalizações, como o Museu Nacional de Belas Artes ou o Museu de Arte de São Paulo, também conto com imagens cedidas por centros de documentação de cidades pequenas, principalmente de movimentos do custo de vida e de grupos de donas de casa. Muitos filmes produzidos aos finais da década de 1970 sobre as greves são também facilmente acessíveis em plataforma de compartilhamento de vídeos. A Hemeroteca Indígena, projeto do Armazém Memória, também forneceu imagens de revistas de militância indígena. Muitas das minhas buscas se deram através das digitalizações da Biblioteca Nacional brasileira, onde consegui realizar facilmente pesquisas de propagandas e reclames em revistas de alta circulação como Manchete, Cruzeiro e os jornais Correio da Manhã e Jornal das Moças. A digitalização de acervos em museus me permitiu explorar fontes imagéticas de coleções da América Latina e Estados Unidos que auxiliaram a compor o painel imagético que compõe essa tese.

O primeiro capítulo, "Imagens de liberdade e paz" é guiado a partir de três temas: os punhos erguidos, as mulheres nos espaços públicos, e as imagens de paz. Essas imagens fornecem um guia de reflexão sobre a articulação dos conceitos de pacificação, maternagem e



emancipação popular concomitantemente com o discurso pró-anistia nos movimentos feministas.

Em seguida, “Imagens do nosso corpo” é guiado por três grupos imagéticos: a natureza enquanto um tema do feminino, o corpo liberto e o corpo fraturado. Este corpo, por sua vez, foi desmembrado, criticado ou até mesmo reinventado pelos movimentos de mulheres. Busquei explorar como este corpo foi representado para abordar temáticas sobre aborto, padrões de beleza, pílulas anticoncepcionais, menstruação e controle de natalidade perpetrado pelo Estado brasileiro.

“Imagens da maternidade” é o tema do terceiro capítulo. Os feminismos brasileiros criaram diferentes representações de mães. Destas, destaquei três grupos: mães no ambiente da vulnerabilidade social, da fome, do aumento do custo de vida; as representações de crianças enquanto uma continuidade das reivindicações feministas e enquanto extensão da representação da maternidade; e imagens de pietás e madonas, onde são produzidas imagens de mulheres em consonância com o imaginário mariano, as fórmulas de conduta das imagens cristãs e, principalmente, às formas de maternidade historicamente negadas às mulheres não brancas.

E, finalmente, o quarto e último capítulo engloba as “Imagens do trabalho”. Categoria de análise fundamental da oposição da década de 1970, o trabalho foi um dos principais temas de debate dos feminismos brasileiros e, por consequência, um relevante horizonte temático para as imagens. Imagens de máquinas em consonância com imagens de mulheres: em “O mito da rainha do lar” a dona-de-casa, a trabalhadora doméstica, torna-se máquina, sobrecarregada, ansiosa. Em “Entre mulheres e máquinas”, debate sobre as representações de mulheres no trabalho assalariado, com as correspondentes imagens delas no universo industrial rodeadas de máquinas. Estas máquinas também pararam: nas greves dos finais da década de 1970, muitas mulheres foram protagonistas e representadas como tais.

## 2. IMAGENS DE LIBERDADE E PAZ

### 2.1. GRITOS E BRAÇOS LEVANTADOS

*Gestes du défi et de la riposte  
et de l'évasion hors des goulots d'étranglement  
Gestes de dépassement  
du dépassement  
surtout du dépassement  
(Face aux verrous – Henri Michaux)*

Por que gritar? Por que se erguem os braços em momentos de exaltação? O grito, um ato instantâneo, um reflexo imediato do corpo. Gritamos ao sentirmos medo, de raiva, ao levarmos um susto. Seja pelo estado de cólera, de fúria, ou de frenesi, os braços são levantados. Estes são dois movimentos corporais cristalizados em imagens produzidas por grupos feministas.

O grito é um gesto de se chamar a atenção. Projeta-se a voz para chamar alguém, anunciar, em uma briga acalorada, para pedir socorro, como ato involuntário ao sentir uma dor profunda ou em uma grande comemoração. O ato de gritar é o oposto de silenciar, de se conter, de se reprimir. Grita-se ao ser tomada pela emoção. A face se contorce, o corpo treme, paralisa, para enfim a voz ser projetada. A voz escapa. Realiza-se um movimento duplo:

(...) a emoção é um ‘movimento para fora de si’: ao mesmo tempo ‘em mim’ (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e ‘fora de mim’ (sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos ‘possui’, mas que nós não ‘possuímos por inteiro’, uma vez que ele é em grande parte desconhecido por nós<sup>35</sup>.

Essa descrição psicológica a qual Georges Didi-Huberman descreve em sua conferência “Que emoção! Que emoção?” refere-se a uma das questões levantadas pelo historiador da arte: da emoção enquanto um movimento. A etimologia da palavra denuncia: “emoção” vem da origem latina de “ex-movere”. “Movere” como sinônimo de se movimentar e “ex” como para fora. Algo que atinge a sensibilidade humana e faz com que o corpo, a matéria, se agite de maneiras fora do controle humano. A emoção, enfim, “em mim” e “fora de mim”. Ao gritarmos, somos completamente tomadas pela emoção: ela nos possuindo, enquanto nós não a possuímos inteiramente. E assim, ao gritarmos, nos expomos. Fazemos as nossas emoções visíveis: “quem se emociona também se expõe”<sup>36</sup>.

Na esfera da política ouvimos (e vemos) diferentes gritos. Os gritos de guerra, que conclamam as armas a serem disparadas; os gritos de protesto, que convocam palavras de ordem. Em uma ditadura militar, porém, os gritos rebeldes são suspensos. Convivia-se com uma política de silenciamento. Tanto as práticas de censura, já inauguradas ainda nos primeiros dias do golpe militar em 1964 e acirradas com o decreto do Ato Institucional nº5 (AI-5) em dezembro de 1968<sup>37</sup>, quanto as de autocensura, em que se tomava cuidado para passar imperceptível aos olhos dos censores eram políticas de estado. Salões de arte, jornais, revistas, programas de televisão eram censurados se não passassem pelo crivo dos militares. A

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção? Que emoção!** São Paulo: Editora 34, 2016. p.28.

<sup>36</sup> Ibidem. p.30.

<sup>37</sup> Costa e Silva, militar na presidência entre os anos de 1967 e 1969, em dezembro do seu último ano em exercício, assinou o Ato Institucional nº5 (AI-5), levado em votação extraordinária pela ala mais radical dos militares. O Ato passou a vigorar, a priori tendo vistas a durar relativamente pouco tempo, em torno de nove meses. Contudo, seus efeitos vigoraram efetivamente por mais de uma década. Contou inicialmente com o fechamento do Congresso Nacional, suspensão do habeas corpus em crimes de motivação política, e acirramento da censura prévia. Mais de duzentos deputados foram cassados, dentre milhares de obras culturais parcial ou totalmente vetadas. In.: VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não acabou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.286.

perseguição a artistas e intelectuais em conjunto com o obscurantismo da extrema-direita foi sintetizada na expressão “terrorismo cultural”<sup>38</sup>.

Movimentos sociais também tiveram de ficar quietos. Foram desmantelados, perseguidos, vigiados pelo seu caráter compreendido pelos militares enquanto “comunista”, “subversivo” e “inimigo da pátria” – expressões que assumiam contornos não definidos e desproporcionais pelos agentes da repressão. Desde o Ato Institucional nº 1 (AI-1), assinado em 9 de abril de 1964 eram investigados supostos “subversivos” em sindicatos, universidades e empresas estatais com o uso de espionagem e da polícia política<sup>39</sup>. E mesmo com o desmantelamento da luta armada em meados da década de 1970, os militares desejavam continuar a sua busca aos seus “inimigos da pátria”. Os movimentos sociais que iam em direções contrárias aos ideais da ditadura – de estudantes, feministas, trabalhadores – foram sistematicamente desarticulados. As palavras contrárias não poderiam ser gritadas, no máximo sussurradas.

“Não grita que é feio”, “fala mais baixo”, “mocinha não grita”. Gritar também pode ser visto como uma malcriação, mau comportamento, uma perturbação. Norbert Elias nos mostra que estes códigos e adequações são decorrentes de longos processos históricos de assujeitamento e controle do chamado “processo civilizatório”. Através do longo processo de uma estrutura de comportamento e coação externa, o indivíduo se controla e, inconscientemente, adota os comportamentos considerados “civilizados”<sup>40</sup>. Por civilidade entende-se a internalização do controle dos comportamentos, dos impulsos, dos movimentos corpóreos, das exaltações e emoções através de ações coercitivas. Isto é, não é um controle autodeterminado de maneira racional e programada<sup>41</sup>. Através destes processos, a pessoa perderia a consciência de que suas emoções fazem parte de uma longa duração e de um longo processo de transformações nas relações sociais através dos tempos<sup>42</sup>. Desta forma, aprende-se que gritar seria um impulso a ser controlado e vigiado.

Assim como as normas de civilidade são, como vimos, historicamente construídas, elas também são generificadas. Os códigos de controle de comportamento são diferentes entre tempos e também entre homens e mulheres. “Menina não grita”, “menino não grita”. Enquanto

<sup>38</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014. p.95.

<sup>39</sup> O AI-1 previa a suspensão por uma década dos direitos políticos de cidadãs opositoras ao regime. Assim, logo nas primeiras semanas do golpe militar, eram vigentes as ameaças de prisões, cassações e os correspondentes enquadramentos de subversivas e inimigas do país. In.: BRASIL. Ato Institucional nº1. 9 abr. 1964.

<sup>40</sup> ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994. p.189. As questões do sujeito civilizado e do processo civilizatório escapam do escopo dessa tese.

<sup>41</sup> Ibidem, p.214.

<sup>42</sup> Ibidem, p.73.

a primeira frase assume contornos de normalidade, de algo que poderíamos ouvir naturalmente, recebemos a outra frase com relativo estranhamento. Seria muito mais fácil vermos um familiar brigando com uma jovem que está gritando sugerindo que ela, como uma menina, não deveria gritar. O menino, no caso, não seria estranho ouvir alguém o proibindo de falar alto. Mas certamente, não é muito extraordinário de se pensar, que seu comportamento não seria vigiado do ponto de vista do seu gênero.

Basta pensarmos no que significava ser uma “moça bem-comportada” para as mulheres da década de 1970. A feminista francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) em sua *magnum opus* “O Segundo Sexo”, publicado no Brasil pela primeira vez na década de 1950, baseado em muito em sua própria história de vida, aborda a questão do bom comportamento feminino. No capítulo “A moça”, a feminista relata que em um exaustivo controle de si, a mulher vem a obedecer, desde a infância, as regulações de uma “moça bem-comportada”<sup>43</sup>. Sempre vigilante de seus comportamentos, sempre alinhada aos “bons modos”. Essa tensão, tédio, passividade e obediência a qual Beauvoir relata são elementos construídos através da educação fornecida às mulheres, dentro e fora de casa. O seu bom comportamento é objeto de preocupação pois, assim, ela seria agradável e intrinsecamente feminina enquanto moça, enquanto aguarda o seu casamento.

Entendo a noção da “moça bem-comportada” enquanto um equivalente, um exemplo, de um estereótipo de gênero comum que é o das mulheres enquanto sujeitas passivas, fracas. Para essa moça, gritar é sempre *feio*. Afinal, suprimidas enquanto agentes históricos, as mulheres foram continuamente alocadas dentro dos silêncios, do espaço privado e da passividade<sup>44</sup>. Nesse exercício de passividade, o grito também ficou preso na garganta. O silenciamento que vinha de encontro com as circunstâncias políticas, vinha também junto com o silenciamento que já lhes era imposto entre gerações. O grito preso na garganta foi então solto. Fizeram um rompante na evidência dos sentidos da participação política e de uma formação discursiva. Elas gritaram (FIGURA 1):

FIGURA 1: "Saia da sombra, diga conosco" (1975)

<sup>43</sup> BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1970. p.72.

<sup>44</sup> RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, nº3/4. 1994-1996. p.15.



Fonte: S/A. CARTAZ do Movimento Feminino Pela Anistia em homenagem ao Ano Internacional da Mulher. Acervo CIM/SP.

Nove mulheres iguais que se parecem com bonecas de pano, com nariz arredondado, com as mesmas feições, cabelos curtos, cílios marcados e bochechas rosadas. Idênticas, exceto por um porém: pouco a pouco elas vão abrindo mais as suas bocas até explodir em um grito: “LI-BER-DA-DE”. As mocinhas que estão com as bocas ainda pouco entreabertas, nos convocam para a ação. Uma delas, em um balão de fala, conclama: “saia da sombra”. Assim como o grito de liberdade amplifica-se, elas vão saindo da sombra. Uma sombra vermelha, intensa, da mesma cor que as compõe.

São elas quem ocupam a maior parte do cartaz. Cartazes são impressos efêmeros, pouco duráveis e cíclicos. São expostos para uma leitura apressada, são sujeitos a interpéries do tempo. Se alguém não quer que vejam o cartaz, basta rasgá-lo, tirá-lo da parede. É uma mídia externa que interage com o meio de maneira volátil, "ligando-se ao mesmo tempo, intimamente à vida

cotidiana e à vida política, evidencia as influências históricas e econômicas sofridas por um país"<sup>45</sup>.

Além das nove mulheres que convocam neste cartaz, abaixo delas há algumas inscrições. Algumas em vermelho, mesma cor das “bonecas”, outras em preto. Todas utilizando-se da mesma família tipográfica e em caixa alta. Na primeira linha, com letras maiores, lê-se: Movimento Feminino Pela Anistia no Brasil. Foi a organização que criou este cartaz. Uma entidade composta por mulheres em oposição à ditadura militar, o MFPA foi criado em São Paulo em 1975, sendo estabelecido pela historiografia enquanto a primeira organização pública e oficial em defesa da anistia. Apesar de outros grupos terem lutado pelas liberdades democráticas, muitos deles foram permanecidos na ilegalidade ou, pelo menos, na clandestinidade, e não abordavam de maneira explícita e pública a proposta da anistia<sup>46</sup>. Jargões de liberdade e paz eram explícitos em seus discursos, como o de seu manifesto em março de 1975:

Nós, mulheres Brasileiras, assumimos nossas responsabilidades de cidadãs no quadro político nacional.  
Através da História, provamos o espírito solidário da Mulher, fortalecendo aspirações de amor e justiça.  
Eis porque, nós nos antepomos aos destinos da nação, que só cumprirá a sua finalidade de Paz, se for concedida a ANISTIA AMPLA E GERAL a todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção.  
Conclamos todas as Mulheres, no sentido de se unirem a este movimento, procurando o apoio de todos quantos se identifiquem com a idéia da necessidade da ANISTIA, tendo em vista um dos objetivos nacionais: A UNIÃO DA NAÇÃO!<sup>47</sup>

Conclamando conceitos como "união da nação", "responsabilidades de cidadãs", "finalidades de paz" e "aspirações de paz e justiça", é notável que o MFPA não se utilizava de um léxico revolucionário, mas sim um vocabulário de pacificação e de tentativa de criar um novo pacto social. Isto não era à toa. O MFPA criou suas próprias estratégias de ação em vias públicas e era, inegavelmente, um movimento de resistência que era visto enquanto uma ameaça ao projeto de Segurança Nacional.

As mulheres do cartaz, além de gritarem por liberdade, fazem também um convite. Ao ordenarem “saia da sombra”, elas conclamavam para que mais mulheres engajassem ao MFPA. Os números de participantes era alto, estimado em “milheres” em 1977, dois anos após a criação

<sup>45</sup> MOLES, Abraham. **O Cartaz**. 1a edição. São Paulo: Perspectiva. 1990, p.32.

<sup>46</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. Jogos de gênero nas memórias de militantes pela anistia. **Revista Espaço Plural**. v. 10, n. 21, 2009.

<sup>47</sup> Manifesto da mulher brasileira em favor da anistia. 1975. In.: ZERBINE, Therezinha. **Anistia**: semente da liberdade. São Paulo, Editora Salesianos, 1979.

do Movimento e deste cartaz<sup>48</sup>. O MFPA foi se construindo em núcleos espalhados pelos estados brasileiros, apenas com exceção do Amazonas<sup>49</sup>. Logo em seu primeiro ano, aproximadamente dezesseis mil pessoas assinaram o seu manifesto, demonstrando a avaliação popular da pauta da anistia<sup>50</sup>.

Além de ter circulado pelo Brasil, este cartaz também circulou por Portugal, provavelmente através do Comitê Brasileiro de Exiladas. Nas palavras de José Luis Del Roio:

Não sei onde foi feito o cartaz, se no Brasil e depois foi feito cópias e redistribuído em Portugal ou se ainda em 1975 não havia condições de se fazer um cartaz desse. Provavelmente foi feito pelo Comitê Brasileiro de Exiladas em Portugal e depois vindo para o Brasil. Não sei onde foi feito, mas eu tenho uma cópia e essa cópia que se encontra no acervo, eu ganhei em Portugal<sup>51</sup>.

Com a ditadura militar, muitas mulheres recorreram ao exílio político com a intenção de preservar a sua vida, fugir de perseguições, acompanhar familiares, entre outras possibilidades. Eram mulheres, em sua maior parte, de classe média urbana, jovens, universitárias, de militância de esquerda<sup>52</sup>. O exílio significa em muito uma espécie de pessimismo que funde-se ao medo. Decepção com as circunstâncias que o cercam juntamente com as inquietações de sair de seu país de origem. Abandonar família, amigos, lugares e seu próprio idioma. Por outro lado, o exílio tornou-se uma possibilidade para novos encontros e novas realidades, que suscitaram em trocas entre mulheres, contato e deslumbramento com a teoria feminista e uma verdadeira sororidade, no sentido mais literal possível, entre as companheiras.

Em minhas pesquisas, porém, não encontrei um grupo com o nome de Comitê Brasileiro de Exiladas em Portugal, como Roio salientou, ou algo derivado desse nome. Contudo, Portugal foi um país escolhido por muitas mulheres que decidiram se exilar. A barreira linguística era evidentemente muito menor do que em outros países e, a partir de 1974, com a Revolução dos Cravos, tornou-se um ambiente ainda mais possível de se ter uma vida política livre, sem perseguições<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> O Pasquim. 08-14 de jul. 1977. In: ZERBINE, 1979, p.22.

<sup>49</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Jogos da Memória: O movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979)**. Fortaleza: INESP, UFSC, 2012. p. 58.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> ROIO, José Luis; MORAES, Sandra. Comunicação pela imagem: A campanha pela anistia e pelos direitos humanos entre exilados políticos (1971 - 1978). A coleção de cartazes do CEDEM. **Cadernos Cedem**. v2. n.1. 2011.

<sup>52</sup> ROLLEMBERG, Denise. **Memórias no exílio, memórias do exílio**. In.: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel. (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil. Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>53</sup> Ver mais sobre o exílio em Portugal em: ROSALEN, Eloisa. **Retratos de uma geração: as trajetórias de militâncias das mulheres exiladas na França e em Portugal e no retorno ao Brasil (1973-1987)**. 2021. 301f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.



Voltemos ao cartaz, mais exatamente a sua segunda linha. Nela, lê-se: “1975 Ano Internacional da Mulher”. Está escrito em preto, a mesma cor que sai da boca das nove mulheres do cartaz. 1975, ano de produção do cartaz, ano da criação do MFPA, foi também o ano determinado pela ONU como o Ano Internacional da Mulher e, por consequência dele, houve força para a criação de um congresso específico sobre a mulher capitaneado pela ONU<sup>54</sup>. Embora parte da historiografia o situe enquanto o marco fundante das movimentações feministas no Brasil<sup>55</sup>, é impreciso situar enquanto um mito fundador do feminismo no Brasil os eventos da ONU. Isso, de forma alguma, deslegitima a importância e relevância de uma oficialização e amplitude das lutas das mulheres em uma escala global. Contudo, o feminismo no Brasil e na América Latina não precisa ser entendido enquanto uma movimentação que precisou de uma intervenção vinda do Norte.

A historiadora feminista Clare Hemmings enfatiza as inúmeras nuances e formas de se contar a trajetória dos movimentos feministas e seus correspondentes marcos temporais. Hemmings aponta que os sentidos dos discursos feministas não são interpretados de mesma forma ao longo do tempo, mas sim que são múltiplos. E que, portanto, ao se contar "estórias feministas", há um conjunto de técnicas, retóricas e tendências que incluem e excluem ações feministas de maneira não acidental. Assim, há por parte da historiografia feminista uma tentativa – acidental ou não – de homogeneizar os movimentos feministas encapsulando-os em ondas ou, às vezes, criando uma ideia de progresso no movimento feminista, colocando a década de 1970 ora enquanto "inocente", de um feminismo incipiente e imaturo, ora como essencialista. Ou seja, generalizando-o, esvaziando-o<sup>56</sup>.

Ao longo do século XX foram diversos os encontros de mulheres convergindo com uma militância de esquerda, concomitantemente com as lutas democráticas. Desde os anos 1930 a chamada "questão da mulher" era cara ao marxismo-leninismo dos partidos de esquerda brasileiros. Mulheres comunistas eram continuamente perseguidas desde pelo menos a

---

<sup>54</sup> Desde 1946 a ONU contava com a Comissão da ONU sobre a Situação das Mulheres (CSW), com a intenção de "promover direitos das mulheres nos planos políticos, econômicos, sociais e educacionais". Em 1967, mais de duas décadas depois, foi lançada a Declaração sobre a Eliminação da Discriminação contra a Mulher que, em muito, se assemelha à Declaração Universal de Direitos Humanos. Foi com esta declaração que tomou força a ideia de mais ênfase às causas próprias da mulher. Ver em: **CSW Founding Resolution**. Disponível em: <[https://undocs.org/en/E/RES/11\(II\)](https://undocs.org/en/E/RES/11(II))>. Acessado em: 26 de abril de 2019.

<sup>55</sup> Nas palavras de Cynthia Sarti: "Nessas circunstâncias, o Ano Internacional da Mulher, 1975, oficialmente declarado pela ONU, propicia o cenário para início do movimento feminista no Brasil, ainda fortemente marcado pela luta política contra o regime militar". In.: SARTI, Cynthia. *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. Campinas: **Caderno Pagu**. vol.16. 2001. p.36.

<sup>56</sup> HEMMING, Clare. Contando estórias feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.17, n.1: 296, jan. abr. 2009.

Intentona Comunista de 1935<sup>57</sup>, e movimentos de mulheres eram apontados como agentes do comunismo<sup>58</sup>.

O contexto de 1975, como bem afirmou a feminista Ana Montenegro (1925-2006), foi de que, fazendo uma analogia bíblica, "muitos pães e muitos peixes foram multiplicados", mas estes frutos só foram colhidos por conta das condições e circunstâncias dadas por este contexto<sup>59</sup>. Tendo o aval de um órgão mundial, participantes se sentiam mais amparadas e sem medos de espionagens e arbitrariedades, fazendo com que fosse possível a criação de eventos feministas de popularidade em tempos de vigência de uma ditadura militar<sup>60</sup>.

Mesmo com movimentações positivas à temática proposta, os Estados Unidos propuseram que o congresso não fosse limitado às mulheres, mas que fosse “neutro”. Em sua visão, um congresso composto unicamente por mulheres não seria levado à sério<sup>61</sup>. Além do preconceito às feministas, transparece na notícia do jornal estadunidense *New York Times* um tom pejorativo para falar que a ONU queria que este evento fosse mais do que um "ladies meeting". Nota-se, não falaram de "women's meeting" que, em tradução literal, seria "encontro de mulheres", mas sim "encontro de *senhoras*". Em países anglófonos, "ladies" era utilizado inicialmente como um pronome de tratamento mais polido e educado para se referir às mulheres

---

<sup>57</sup> “Intentona Comunista” é o título pejorativo dado as reivindicações políticas germinadas nos quartéis de Natal, Recife e Rio de Janeiro em que houve a tentativa de tirada de Getúlio Vargas do poder, realizado pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), com apoio do PCB. O levante foi derrotado a partir da repressão de militares. Ver em: CAPELATO, Maria Helena. *O Estado Novo: o que trouxe de novo?*. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Almeida. **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2019. p.57.

<sup>58</sup> SILVA; FERREIRA. 2017.

<sup>59</sup> ALVES, Iracélli da Cruz. *Os movimentos feministas e comunistas no Brasil: história, memória e política. Tempos Históricos*. v.21. set.2017.

<sup>60</sup> Outro evento muito relevante deste mesmo ano foi o ocorrido na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio de Janeiro conduzida por Mariska Ribeiro, Maria Luiza Heilborn, Maria Helena Darci de Oliveira, Elice Muneratto, Kátia Almeida Braga, Branca Moreira Alves, dentre outras mulheres sob o título de “O papel e o comportamento da mulher na realidade brasileira”. Foi um evento silencioso e pouco radical. Não quiseram utilizar qualquer referência ao termo feminismo, nem deixar de chamar homens para integrar as falas. Embora bem-comportado, foi um evento de relevância, principalmente pois foi nele em que foi criado o Centro da Mulher Brasileira. Rose Marie Muraro fundou o CMB com verbas disponibilizadas pela ONU e seus objetivos foram apresentados ainda na reunião do ABI, como promover grupos de reflexão, intercâmbios e realizar pesquisas sobre a condição da mulher brasileira. Por mais que algumas mulheres quisessem fazer do CMB um espaço de reflexão, outras desejavam que ele fosse um espaço de caráter jurídico, o que fez com que o centro não tivesse em sua denominação referência alguma ao feminismo. Em seu próprio estatuto é estabelecido no Artigo 1º: "O Centro da Mulher Brasileira tem por finalidade o conhecimento e a divulgação da condição da mulher em geral e, em particular, da mulher brasileira, atuando no sentido da superação dos seus problemas". No item d deste artigo consta “promover a formação de grupos de reflexão sobre a condição da mulher. Em vez de ter uma perspectiva de luta feminista, ia mais para um viés de legalidade da atuação de mulheres ligadas ao PCB. Não queriam criar estigmas ou rótulos quanto a sua ação política. Ver em: COSTA, Ana Alice Alcântara. **O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar**. In.: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (org.). **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis : Ed. mulheres, 2010. p.181.

<sup>61</sup> U.N. wants it to be more than a 'ladies meeting'. *New York Times*. 10 mar. 1974.

de classes mais altas<sup>62</sup>. Penso que a utilização do termo "ladies" pela ONU destaca um tom paternalista às mulheres ali presentes, o que claramente vai de encontro com o receio da ONU de não querer que fosse um evento exclusivamente composto por mulheres. Para a ONU, portanto, como foi noticiado no New York Times, além do receio do evento ter uma feição feminista, havia também um receio jocoso do evento se tornar uma espécie de encontro de "madames". Com isso em vista, vale destacar: o lema do Ano Internacional da Mulher não incluía um vocabulário de reivindicação feminista. Ele dizia "igualdade, liberdade e paz".

Entre os dias 19 e 27 de julho de 1975, a ONU realizou o Congresso Internacional das Mulheres na Cidade do México. No dia 23, o MFPA proferiu o seu discurso destacando o papel das mulheres nas lutas pela Anistia política e pela Paz Mundial:

(...) Nós mulheres de todo o mundo devemos propor que seja apresentada uma moção aos governos de todos os países do mundo que tenham presos políticos, que seja dada Anistia, conduzindo à meta de pacificação da família nacional. Partindo daí, em consequência é mais fácil chegar a um entendimento para a Paz Mundial<sup>63</sup>.

O documento final deste encontro contou com dezesseis itens sobre a emancipação da mulher da América Latina. A Anistia estava entre um deles. Desta forma, a pauta da anistia brasileira atingia proporções globais. O apelo aos direitos humanos e identidade de gênero fez com que muitas mulheres se juntassem ao grupo. E apenas mulheres, afinal homens eram vetados estatutariamente<sup>64</sup>.

Eram as mulheres quem desenvolviam as ações de divulgação e as buscas de apoio entre as autoridades e parlamentares e apenas elas podiam votar e opinar nas reuniões. Não apenas, mas a repressão voltava seus olhares de forma mais atenta a homens, fazendo com que as mulheres se sentissem mais à vontade não por estarem com outras companheiras, mas por se sentirem livres de possíveis ataques.

Enfim, a última linha do cartaz mostra também que ele não era apenas convidativo e celebrativo, mas que também era uma homenagem. Em letras miúdas, lê-se: "Memória a mulher brasileira na vitoriosa luta pela anistia geral – 1945". O cartaz refere-se também a Campanha Feminina pela Pacificação da Família Brasileira em 1945<sup>65</sup>, a qual o MFPA mantinha laços estreitos.

<sup>62</sup> Definition of ladies. Merriam-Webster Dictionary. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ladies>>. Acessado em: 1º set. 2020.

<sup>63</sup> ZERBINE, 1979. p.29.

<sup>64</sup> ZERBINE, Therezinha. Entrevista concedida a Ana Rita Fonteles. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

<sup>65</sup> A Anistia de 1945 será abordada em um outro cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia.

Este cartaz, que circulou entre-lugares, era objeto de preocupação de militares. Os cartazes do MFPA eram observados pelos olhos atentos da repressão. Seus impressos circulavam e os militares estavam atentos, como consta em uma série de documentos oficiais. Os militares entendiam que os cartazes serviam como uma publicidade que visava convidar demais membras para ingressar no movimento e em suas atividades, reuniões, palestras, dentre outros eventos:

É um movimento nitidamente contestatório e de esquerda, ligado e apoiado pelo Movimento Estudantil, colocando em "relevo" e distorcidamente os atos do Governo e a própria realidade brasileira. Aludido movimento feminista demonstra estar bem estruturado e organizado, e a cada encontro, torna-se mais ousado, na abordagem de temas polêmicos<sup>66</sup>.

Por mais que quisessem fazê-las calar, sorrateiramente aquelas mulheres gritavam. Grita-se quando não se é ouvida; quando só ao se gritar se faz ser ouvida. Neste cartaz mulheres gritam, convocando outras mulheres para se juntarem a este mesmo grito pela anistia e também por liberdades políticas e emancipação. Fica nítida a estratégia de comunicação do MFPA neste cartaz: o de convocar novas participantes para o engajamento nesta luta. O grito pela liberdade não diz respeito às liberdades individuais, mas sim a um apelo humanitário (FIGURA 2):

FIGURA 2: Série Bocanada (1993)



Fonte: SACCO, Graciela. Bocanada. Fotografia. 1993. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC. 2017a. p. 152.

<sup>66</sup> Serviço Nacional de Informações. Informação n° 054/116/ABH/78. 11 mai. 1978.

Gritar para ser ouvida. As bocas anônimas da série “Bocanada” (1993) da artista argentina Graciela Sacco (1956-2017) mostram closes de diferentes bocas escancaradas. Essas bocas anônimas foram estampadas em diferentes mídias: colheres, roupas e, enfim, cartazes em ambientes urbanos<sup>67</sup>. No frenesi da cidade – pessoas falando, buzinas, sirenes, construções – não ouviríamos os gritos. Gritos colados entre outras imagens de papel, cartazes de campanhas políticas, invadindo a paisagem, mostrando bocas abertas que expressam pensamentos, emoções, desejos em meio a outras mídias volantes.

Cartazes compõem o dia-a-dia das cidades. Em sua elaboração busca-se, a priori, a compreensão dos transeuntes em um espaço mínimo de tempo. O impacto e a facilidade de leitura que um cartaz deve fornecer se deve ao fato dele geralmente não ser visto com calma e afínco, mas sim na pressa, na vida cotidiana e no exercício de deslocamento nas cidades. É uma mídia externa e, portanto, interage com o meio que está inserido de maneira direta, tornando-se então o "signo permanente do desenvolvimento social, ligando-se ao mesmo tempo, intimamente à vida cotidiana e à vida política, evidencia as influências históricas e econômicas sofridas por um país"<sup>68</sup>.

Embora não seja possível deduzir exatamente por quais espaços o cartaz das nove mulheres tenha circulado – pode ter sido em ruas e avenidas, pode ter sido dentro de escolas, universidades e igrejas – o seu intuito era de se produzir uma mídia volante que interferia no meio onde estava temporariamente grudado. Transeuntes, pessoas de passagem, viam aquelas nove mulheres gritando por liberdade e convidando a engajar no movimento pela anistia.

O MFPA era um movimento que ditava, repetidas vezes, a questão da pacificidade, da paz mundial e do papel da mulher nessa pacificação. Porém, gritar vai contra uma ideia de pacificidade e de um bom-mocismo. Aí, então, abre-se um paradoxo. Apesar de que o grito em conjunto, o grito que reivindica, ir contra o ideário de pacifismo (pelo menos a ideia de pacifismo promulgada pelo MFPA), vai de encontro com outra percepção do movimento: a ocupação dos espaços políticos, a vontade da mulher ser uma agente da história. Sobre o grito e revolta, o MFPA nos diz:

a latino-americana tem uma consciência real e exata de sua problemática. Ela é revoltada, angustiada e toda emoção. Ela grita ao mundo seus problemas, mas convenhamos, o grito é a fala dos que não são ouvidos. Até dentro de seus países elas são marginalizadas do processo de libertação dos seus povos<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> SACCO, Graciela. **Bocanada**. Disponível em: <[https://gracielasacco.com/series\\_de\\_trabajos/bocanada/](https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/bocanada/)>. Acesso em: 20 jan. 2022.

<sup>68</sup> MOLES, 1990, p.32.

<sup>69</sup> ZERBINE, 1979. p.31. Grifos meus.

Este é o grito das nove mulheres do cartaz. Na angústia de seus problemas, particularidades e coincidências, gritaram em conjunto em uma só voz. Elas, que não são ouvidas, se juntaram em uma frase única, gritada a plenos pulmões: saia da sombra. O grito é um gesto de emoção. De raiva, de êxtase. É um gesto que vem de uma longa tradição, de uma história longa, inconsciente e que sobrevive em quem o expressa.

Mulheres bem-comportadas, como vimos, não gritam. O grito feminino, por sua vez, é recebido enquanto uma malcriação, como uma "rebeldia sem causa" das feministas, dentre outras opiniões misóginas. Mulheres que gritam seriam *histéricas*. Não é rara a associação de feministas com este adjetivo. Desde pelo menos as sufragistas, a feminista estava associada ao lesbianismo, a uma sexualidade desviante, a *histeria* e ao *furor uterino*, e demais concepções misóginas marcadamente vitorianas da militância feminista que atravessam a sexualidade destas mulheres<sup>70</sup>. Ao longo da segunda metade do século XX, pouca coisa mudou neste estigma: "Feminista é palavra maldita. Baixo astral. Os meios de comunicação se aprimoram nessa coisa. Pra eles (salvas as honrosas exceções) feminismo é no mínimo sinônimo de histórica e frustrada"<sup>71</sup>.

Do léxico cientifista vitoriano do século XIX, derivado dos postulados do médico grego Hipócrates, a histeria seria uma doença sexual que atinge do útero ao cérebro. Desta forma, apenas mulheres seriam acometidas pelos males da histeria. A histórica seria, enfim, a mulher doente do seu próprio sexo, que com os seus furores uterinos a tornariam *louca*. Fazendo com que fosse julgado como necessária a psiquiatrização dessas doenças<sup>72</sup>. De acordo com tratados médicos, mulheres de saúde histórica poderiam ter sensações sexuais próximas às dos homens, o que afetaria o seu "valor moral como mulher"<sup>73</sup>. Mulheres que participavam de revoluções e manifestações eram entendidas enquanto históricas por médicos e comissários de polícia. Não os homens, apenas as mulheres.

Das históricas saíam os seus gritos. Os médicos de Salpêtrière diziam que este "era um grito de características muito especiais. É penetrante, semelhante ao apito de uma locomotiva"<sup>74</sup>. O grito feminino não se distanciava, portanto, da ideia de ser um sintoma histórico, sintoma desta "neurose do aparelho reprodutor da mulher"<sup>75</sup>. Tão espetacularizada e

---

<sup>70</sup> RAGO, 1995. p.12.

<sup>71</sup> VASCONCELOS, Isabel. Feminista? Quem? Eu? **Mulherio**. Ano 8. Nº39. abr/mai. 1988. p.12

<sup>72</sup> PERROT, Michele. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007. p.66.

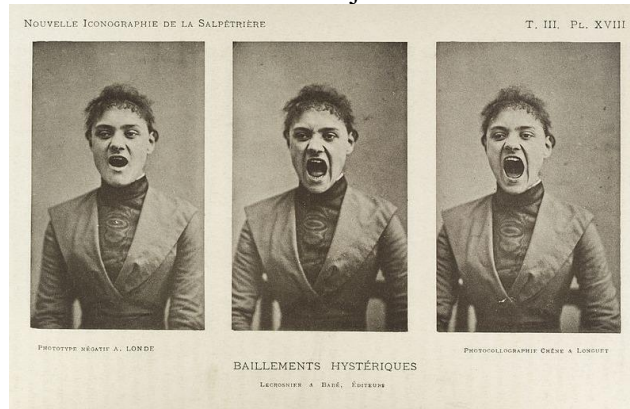
<sup>73</sup> PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1. 2014. p.112.

<sup>74</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière**. Paris: Ediciones Cátedra, 2007. p.342. Tradução minha.

<sup>75</sup> *Ibidem*. p.102.

medicalizada esta "histeria" foi que no Hospital de Salpêtrière, em Paris, foi criado um registro visual de reações histéricas. O grito e a boca aberta é um deles (FIGURA 3):

FIGURA 3: Bocejos histéricos



Fonte: LONDE, Albert. Baillements hystériques. In.: CHARCOT, Jean-Marie. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. 1896. Acervo Wellcome Library.

A histeria era um “sintoma-imagem por excelência”<sup>76</sup>. Essa fotografia presente na obra “Nova Iconografia de Salpêtrière”, da autoria do médico neurologista Jean-Martin Charcot é um dos exemplares da curiosidade vitoriana a respeito da questão da histeria. Na Paris da *belle époque*, o Hospital de Salpêtrière alocado com mais de quatro mil mulheres criava um “inferno feminino”<sup>77</sup>. Desse inferno, foram extraídas “evidências espetaculares”: as fotografias daquelas mulheres “loucas” de outros tempos. Corpos teatralizados, feições exageradas, a invenção da histeria ocorre concomitantemente com a sua espetacularização.

E assim, quando as mulheres aparecem reivindicando a sua participação política e assumindo-se enquanto sujeitas políticas, foram usados sucessivas vezes estereótipos desmerecendo tais insurgências, na tentativa de desqualificá-las. Ao soltar o menor grito, elas seriam histéricas. Sendo histéricas, suas reivindicações não teriam validade, seriam apenas sintomas de suas pulsões, tais quais o corpo histérico que salta de uma cama de um hospital psiquiátrico.

Má educação, histeria, barulho na multidão, irromper o silêncio. O grito, um gesto presente na longa duração e entre-lugares, não só é um ato instintivo, como também foi reproduzido diferentes vezes na comunicação gráfica enquanto um gesto de se chamar a atenção. Um grito de ordem, de convite.

<sup>76</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.136.

<sup>77</sup> DIDI-HUBERMAN, 2007. p.7.

A composição fraseal de "Diga conosco" seguido da frase em sílabas tampouco era novidade. O remédio Lugolina utilizava dessa mesma forma de se comunicar (FIGURA 4):

FIGURA 4: Propaganda do medicamento Lugolina



Fonte: Jornal das Moças. 19 jan. 1918.

Um medicamento milagroso. Lugolina, criada pelo doutor Eduardo França, prometia curar "as moléstias da pelle (sic), feridas, frieiras, suor dos pés e dos sovacos – Evita as rugas da velhice e faz desaparecer (sic) as manchas da pelle"<sup>78</sup>. Por anos, em outras configurações, esta propaganda continuou a circular nos meios impressos, sempre com suas "garotas-propaganda" soletrando o nome do "medicamento". Lugolina nada mais era do que um desodorante perfumado e, com essas quatro mulheres, assume que são as mulheres o público-alvo deste produto. Mulheres convocando outras mulheres a cuidar de suas espinhas, maus cheiros e problemas na pele; convocando mulheres a serem vaidosas.

Uma publicidade efêmera, em uma frágil folha de jornal que no dia seguinte não teria mais valor. Portanto, como publicidade e como imagem, pode ser sedimentada na memória de quem a vê. É o caso da obra "Sobre a arte" (1976) da artista carioca Anna Bela Geiger (1933) (FIGURA 5):

FIGURA 5: Sobre a arte (1976)

<sup>78</sup> Jornal das Moças. 19 jan. 1918.





Fonte: GEIGER, Anna Bella. Sobre a arte.  
Acrílica sobre tela. 70 x 100 cm. 1976. Acervo  
MAC-Niterói.

Geiger era uma jovem artista em atividade na égide da ditadura militar. Neste período, suas obras tomam contornos mais autoreflexivos, em um processo de investigar sobre a natureza e o estatuto da obra de arte. Suas reflexões são atropeladas pelo ideário nacionalista concomitantemente com o contínuo cerceamento das práticas artísticas e dos salões de arte<sup>79</sup>. É o caso da sua série “Sobre a arte”, exposta pela primeira vez na exposição “Poéticas visuais”, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1977.

Um livro de artista, mas com aparência de uma cartilha didática. Nele, a artista utiliza-se dos métodos de alfabetização para crianças, mapas de aulas de geografia, conteúdo presente nas populares cartilhas oficiais de teor cívico que estavam presentes nas escolas na ditadura militar, como uma forma zombeteira de associar “o conceito de arte à burocracia e ao adestramento ideológico dos jovens para a absorção de valores patrióticos”<sup>80</sup>. Neste fragmento

<sup>79</sup> CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra, *Ars*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007. p.87.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 84.

em especial, das quatro mulheres dizendo “burocracia”, vemos a apropriação de um reclame, da linguagem publicitária, para a obra de arte, em um processo de assimilação, de referência. Talvez a artista tenha visto essa publicidade quando ainda criança e folheava os jornais e revistas ilustradas, fazendo desta apropriação uma manobra afetiva e mnemônica.

As mulheres não são iguais às da Lugolina, mas a sua configuração é semelhante. Tampouco são parecidas outras escolhas da artista, como a moldura que imita fitas coloridas, as cores da pele, lábios e cabelos das quatro moças. Em uma tônica espirituosa, no gesto de soletrar – erroneamente, diga-se de passagem – a expressão "burocracia", há a referência à tecnocracia e a burocracia própria do autoritarismo brasileiro que, além de cessar direitos individuais, censurava sistematicamente obras de arte<sup>81</sup>.

Houve a transposição de um objeto da cultura de massa, um reclame, para um outro meio de comunicação de massa, o cartaz. Este processo não ocorreu no sentido de ser uma espécie de *readymade*<sup>82</sup>. Afinal, este cartaz não operou enquanto uma obra de arte. Não foi a intenção de seus autores, quem quer que sejam, elevar o reclame da Lugolina a um outro estatuto, o de obra de arte. O cartaz do MFPA realizou de fato uma transfiguração de elementos da cultura popular. Neste caso, a apropriação mais do que uma alteração em seu estatuto ontológico, é uma citação, uma revisitação.

Contudo, o cartaz do MFPA tem uma frase que não coincide com o reclame da Lugolina: “saia da sombra”. Uma frase que, como vimos, convidava mais mulheres a participar do MFPA. Sair da escuridão também seria ir a caminho da luz, longe do que está a silenciar as mulheres deste cartaz. Sombra esta que é imposta tanto pelas políticas de medo e censura e pela própria ordem patriarcal que ao longo da história ocidental fez com que mulheres não fizessem parte de um projeto político mais amplo. "Sair da sombra" seria a libertação das mulheres, sua igualdade com os homens, a saída de seu estado de "marginalização"<sup>83</sup>.

É evidente, contudo, que não foi o golpe de 1964 que inaugurou amarras que bloqueavam a participação de mulheres dentro do campo das decisões e ações políticas. Faz

---

<sup>81</sup> FREITAS, Artur. Raiva, ironia, alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Visualidades**, v.1., 2019. p.16.

<sup>82</sup> Utilizo o *readymade* como um exemplo do que Arthur Danto chamaria de "transfiguração do lugar comum". No caso específico de Marcel Duchamp, o *readymade* é o gesto do artista selecionar um objeto manufaturado qualquer – como uma roda de bicicleta ou um mictório – e alterar seu status ontológico, em que o artista o transforma em uma obra de arte. Este fenômeno não é instantâneo. Afinal, esta transformação não dependia apenas do artista, mas de todo o sistema da arte que aceitava o objeto industrial enquanto uma peça de arte. Neste caso, o artista tece uma crítica à noção burguesa de arte, a um certo elitismo cultural. É um gesto que faz com que os limites tornem-se mais maleáveis, inclusive confusos, entre o real e a obra de arte, fazendo com que a detenção do que é uma obra de arte não se dê pela sua aparência, mas pelo seu contexto. Ver em: DANTO, Arthur. O mundo da arte. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006, p.15.

<sup>83</sup> ZERBINE, 1979, p.38.

parte de uma longa tradição em que autoridades e a classe política criam oposição às reivindicações das mulheres, alegando fragilidade e inteligência reduzida. "Saia da sombra" é uma frase imperativa que deixa claro que uma maioria ainda está às escondidas. É uma convocação às pessoas oprimidas para elas lutarem contra a sua opressão. Neste caso, tanto a opressão de estado quanto a opressão patriarcal, tendo visto que o MFPA convocava apenas mulheres.

Sobre não convocar homens, vale então um breve parêntese sobre as políticas feministas deste grupo. Embora parte de suas integrantes não se reconhecessem enquanto feministas, suas movimentações eram de abrir espaços para a atuação política de mulheres<sup>84</sup>. Independente de uma autoconsciência feminista, o MFPA agiu dentro das alternativas que lhe era imposto. Criou estratégias de proteção para ampliar sua movimentação em um regime autoritário, para ser bem aceito à classe trabalhadora, mobilizando a solidariedade entre a população brasileira, e para ser bem aceito nos setores da esquerda ocupados principalmente por homens os quais tinham a luta de classes como questões-chave em suas perspectivas revolucionárias, não dando espaços para "divisionismos" ou, até mesmo, para heterodoxias na esquerda<sup>85</sup>.

O MFPA foi se alastrando. Seus impressos foram se alastrando. Não foi exclusivamente o uso de certos recursos visuais que fez com que o MFPA se movimentasse e se expandisse em território nacional, mas sim o conjunto de ações de comunicação entre as membras, sendo que os cartazes fazem parte dessa movimentação.

Estes impressos circulavam em território nacional produzindo uma nova paisagem de dissenso, provocando o discurso dominante concomitantemente com uma chamada visual de convocar a adesão de mulheres à luta pela anistia. Por mais que o MFPA cuidasse de suas atividades e tivesse muita cautela para a escolha de palavras em suas manifestações, os serviços de informação brasileiros acompanhavam desde o início as suas atividades. Mesmo sendo uma organização independente de partidos políticos, o Centro de Informações do Exército (CIE) acreditava que o MFPA funcionava de acordo com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), tutelado também pelo Comitê de Defesa dos Prisioneiros Subversivos, recebendo dinheiro da Anistia Internacional<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> ZERBINE, 2019. p.5.

<sup>85</sup> Sobre a disputa entre marxistas e feministas na década de 1970, ver em: RAGO, 1995.

<sup>86</sup> ACE 114085/78, 1978. Centro de Informações do Exército. Fundo SNI. Arquivo Nacional - Coordenação Regional no Distrito Federal (AN-COREG), p.65.

O CIE em agosto de 1978 concluiu que o MFPA era relacionado com o PCB por ter uma "atuação em perfeita consonância com as diretrizes emanadas do PCB"<sup>87</sup>. E, de fato, haviam imbricações entre o MFPA e os partidos comunistas. Havia no Movimento mulheres saídas do PCB, o partido fornecia suporte às atividades do MFPA, as alas progressistas da Igreja Católica e as entidades eclesiais de base que também davam apoio à pauta da anistia tinha suas relações com a militância de esquerda<sup>88</sup>.

Além disso, o PCB tradicionalmente contava com lideranças feministas desde sua gênese, como Patrícia Galvão (mais conhecida como Pagu), Alina Leite Paim e Jacinta Passos Amado. As pecebistas desejavam fazer alianças com grupos assumidamente feministas ainda na década de 1940<sup>89</sup>. Esse assombro e conspiração dos militares vinha de uma longa trajetória do comunismo brasileiro. Eles viam no MFPA semelhanças com os ativismos que vigoravam no PCB na primeira metade do século XX e continuamente perseguiram e vigiavam suas movimentações.

Os impressos enquanto instrumento de militância política eram uma dessas semelhanças. Gráficas clandestinas que eram criadas pelo PCB para distribuição de panfletos, revistas e distribuição de literatura marxista na primeira metade do século XX. O feminismo e, especificamente, o feminismo que lutava pela anistia, também utilizava-se deste eficiente recurso. Eficiente pois transmissível: o panfleto, de papel leve, circula. Circula pelos lugares sem saber ao certo como e quem irá recebê-los. Frágil, pois está sujeito a ser rasgado, perdido, molhado. São como “borboletas de papel”: voam em sua fragilidade, “sobem em direção às nuvens, sem que ainda saibamos se seu recado vai se perder no vazio do céu ou se sua potência de expansão mostra, assim, seu caráter irresistível”<sup>90</sup>.

Neste pedaço de papel podem ser redigidas palavras de ordem, chamadas à ação. Fazer as palavras voarem, se distribuírem no espaço. Uma folha de papel pequena que poderia, ao acaso, cair nas mãos erradas. Produzido às escuras, com métodos incipientes e clandestinos, estes panfletos tinham de ser reproduzidos e circulados rapidamente. Seus apelos, informações e palavras de ordem poderiam estar também na forma de poemas, canções. Um destes panfletos é o do MFPA baiano que, em 1977, escreveu em um de seus panfletos: "Sim, somos irmãs, filhas e mães, mas antes de tudo mulheres e companheiras da luta de brasileiros de hoje e amanhã" (FIGURA 6):

---

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> CARBONI, 2008.

<sup>89</sup> ALVES, 2017.

<sup>90</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC. 2017a. p.370.

FIGURA 6: Panfleto do Movimento Feminino Pela Anistia da Bahia



Fonte: PANFLETO do Movimento Feminino Pela Anistia da Bahia. S/A. Detalhe. 1977. Instituto Vladimir Herzog.

Este panfleto era um convite à participação da "Noite da Liberdade", evento realizado em 15 de outubro de 1977 na cidade de Salvador, no Teatro Vila Velha, organizado pelo MFPA baiano. A repressão estava atenta: sabia que os eventos do MFPA movimentavam pessoas, entidades, artistas. Em documento oficial, apontava-se que o evento estava lotado, contando com a participação dos cantores Paulinho da Viola, Jards Macalé e Moraes Moreira. Ainda relatava que estava sendo distribuído um panfleto com "uma conclamação" e trechos do Regimento Interno do núcleo baiano do MFPA<sup>91</sup>.

Os órgãos da ditadura viam a maioria das agitações culturais da juventude enquanto potenciais festivais de Woodstock em território brasileiro. Além disso, os artistas presentes na "Noite da Liberdade" já eram conhecidos pela grande mídia, tendo participado dos grandes festivais televisionados nos finais da década de sessenta<sup>92</sup>. Paulinho da Viola já tinha tido seu

<sup>91</sup> Serviço Nacional de Informações. Informação nº 21/78.

<sup>92</sup> Sobre os festivais musicais transmitidos na televisão durante a década de 1960, ver em: NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.

nome mencionado em documento do DOPS em 1975, colocando-o como um dos integrantes de uma suposta “base” do PCB<sup>93</sup>. Jards Macalé era conhecido pelos militares por suas demonstrações públicas de hostilidade à ditadura, e a sua aceitação e admiração pelo público universitário<sup>94</sup>. Já Moraes Moreira era mais conhecido por ser integrante da banda Novos Baianos, famosa pela sua comunidade alternativa no bairro do Botafogo no Rio de Janeiro e pelo seu modo de vida em conjunto com os companheiros de banda<sup>95</sup>.

Neste panfleto, há quatro filas de pessoas em movimento: algumas estão andando, de braços abertos, outras conversam entre si. Formas humanas indistinguíveis, apenas com o contorno de seu corpo, são o anonimato em meio a multidão. Pouco a pouco estes corpos se dissolvem em rostos, até criarem suas feições. Apesar de seus rostos serem borrados, com seus olhos sombreados, podemos identificar que alguns estão gritando, outros estão em completo silêncio, com uma feição de apatia, outros estão em êxtase. Montou-se uma composição que invade o olhar da espectadora: é como se estivéssemos perto destes rostos, enquanto os corpos ainda sombreados e distantes tivessem ainda que percorrer uma longa caminhada, cheia de desníveis, até chegar a nós.

A luta por igualdade e justiça, contida no texto do panfleto, é ilustrada acompanhada das mulheres e homens dessas filas. Seus rostos estão deformados, mas elas gritam, se exaltam e estão juntas. Os rostos se parecem com uma serigrafia, com apenas uma cor, e com contornos indefinidos e borrados. Aparecem com as bocas abertas, as mãos sobre o rosto fazendo um grito de guerra, marchando. Os rostos têm seus contornos indefinidos, com uma cor preta chapada. É como uma fotografia de jornal.

Mulheres militantes, com as bocas abertas, das mãos sobre o rosto fazendo um grito de guerra, marchando. Soltam gritos de alegria, gritos que são soltos em um festival de música, gritos que celebram. É uma imagem de um grito otimista. Mostra pessoas em êxtase, felizes, satisfeitas, esperançosas. Mulheres radiantes com suas conquistas.

Ao observá-lo paralelamente com fotografias que documentaram a luta pela anistia em anos subsequentes, vejo que era assim que elas desejavam se representar. Como muitas, como uma luta consolidada e respeitada, como algo que trazia esperança de dias melhores e – por que não? – festiva. Gritos se repetindo entre panfletos e cartazes. Gestos que se repetem. O rosto

---

<sup>93</sup> NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, vol. 24, no 47. 2004. p.123.

<sup>94</sup> Ibidem. p.114.

<sup>95</sup> VARGAS, Herom. Tinindo tricando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. **contemporanea: comunicação e cultura**. vol.9. n.3. set-dez. 2011. p.462.

expressivo, revelando a voz alta que sai da garganta, esteve presente em diferentes imagens. Esta imagem dos gritos feministas sobrevivia.

O grito, resposta corporal e canalizador de movimentos e emoções, era “fixado por encantamento”<sup>96</sup> e atravessava os tempos e suportes. Este “encantamento” recebeu o nome de *Pathosformeln* – fórmula de *pathos*, com difícil tradução para o português – pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929). A questão da fórmula de *pathos*, de se pensar em “quais seriam as formas corporais do tempo sobrevivente”<sup>97</sup>, é dissolvida, presente e central nos escritos de Warburg sobre imagens. Embora os escritos de Warburg tenham sido conduzidos de maneira fragmentária, o conceito de *Pathosformeln* é mais profundamente explicitado em seu texto publicado em 1905 intitulado “Dürer e a Antiguidade italiana”.

Nele, Warburg começa por apresentar duas representações do episódio da Morte de Orfeu: um desenho produzido por Albrecht Dürer de 1494 e uma gravura anônima, vinda do círculo do pintor italiano Andrea Mantegna, a qual o artista alemão utilizou como modelo. O interesse de Warburg por estas duas imagens vem de sua convicção delas serem um “registro para a história do reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna”<sup>98</sup>. O diálogo entre elas, a sua conexão, seria um relato visível da procura dos artistas do século XV pelas formas presentes da Antiguidade, pelas suas representações miméticas. O tema do assassinato de Orfeu pelas Mênades – episódio violento que mistura tanto a morte quanto o erótico – e as suas sobrevivências em vasos gregos, gravuras e ilustrações na obra “Metamorfoses” de Ovídio, mostrou-lhe que havia um traço gestual, reminiscências gestuais, que sobreviviam nessas imagens. Ao deparar-se com estas gestualidades que transitaram entre tempos, de saída entra-se em questão: “por que o homem moderno volta a fórmulas antigas, quanto se trata de exprimir os gestos afetivos da presença?”<sup>99</sup>.

A fórmula de *pathos* foi, enfim, uma ambiciosa “aposta filosófica”<sup>100</sup> de Warburg. Ela não surge enquanto uma solução, mas sim como um problema, uma questão. E uma proposta. Uma possibilidade para o historiador da arte de se pensar a imagem – e tecer a sua historiografia – sem torná-la esquemática, estetizante<sup>101</sup>. Seria indissociável a forma do conteúdo nas imagens

<sup>96</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p. 167.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.69.

<sup>99</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.168.

<sup>100</sup> Ibidem, p.173.

<sup>101</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Warburg e a ciência sem nome**. In.: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaios de conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.141.

através do conceito de fórmula de *pathos*, afinal parte-se do princípio de um entrecruzamento indesatável entre a fórmula iconográfica e a carga emotiva<sup>102</sup>.

O olhar da historiadora não direcionaria-se para as imagens *per se*, mas por trás delas, as suas potenciais energias (*re*)configuradoras. Essas energias, enfim, seriam as expressões humanas, forças volantes. Estas forças, por sua vez, agiam diretamente nas formas, fazendo com que tornasse “torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica”<sup>103</sup>. Nas palavras do próprio Warburg, esta história estetizante seria formada por

categorias de desenvolvimento gerais e insatisfatórias, a história da arte tem sido até aqui impedida de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que ainda, é verdade, espera por ser escrita. Nossa jovem disciplina se fecha para o panorama da história mundial, por conta de uma disposição fundamental ou excessivamente materialista, ou ainda excessivamente mística. Tateando, ela procura por sua própria teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias do gênio<sup>104</sup>.

Warburg havia percebido que os gestos da arte clássica remontariam a tempos em que os mitos eram realidades rituais profundamente comoventes, que moveriam feições e gestos humanos. Gestos estes que persistiriam através de uma sobrevivência primitiva, em formulações carregadas com o máximo de experiência. Isto é, as fórmulas de *pathos* não seriam traduzíveis em termos semióticos, de uma semântica dos gestos corporais. Não seriam a visibilidade e as marcas do mundo externo, mas sim marcas de um estado afetivo:

Não se deve traduzir a *Pathosformeln* em termos de semântica (...), mas em termos de *sintomatologia psíquica*. As “fórmulas do *páthos*” são os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível a simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais<sup>105</sup>.

Sintomatologia psíquica. A questão seria: a psique deixaria vestígios na história e deixaria suas marcas nas formas visuais<sup>106</sup>. Cristalizaria os gestos. No exílio, a figuração dos gritos feministas também aparecia. Isso em tempos em que eram restringidos encontros, debates, protestos de movimentos sociais ligados as esquerdas. Isto não significa que eles não emergiam e aconteciam de fato, mas que eram perseguidos e, muitas vezes, tinham consequências atroz. Nas imagens que circulavam, bastava imaginar. Eram gritos em conjunto, proferidos na multidão (FIGURA 7):

---

<sup>102</sup> Ibidem, p.132.

<sup>103</sup> Ibidem.

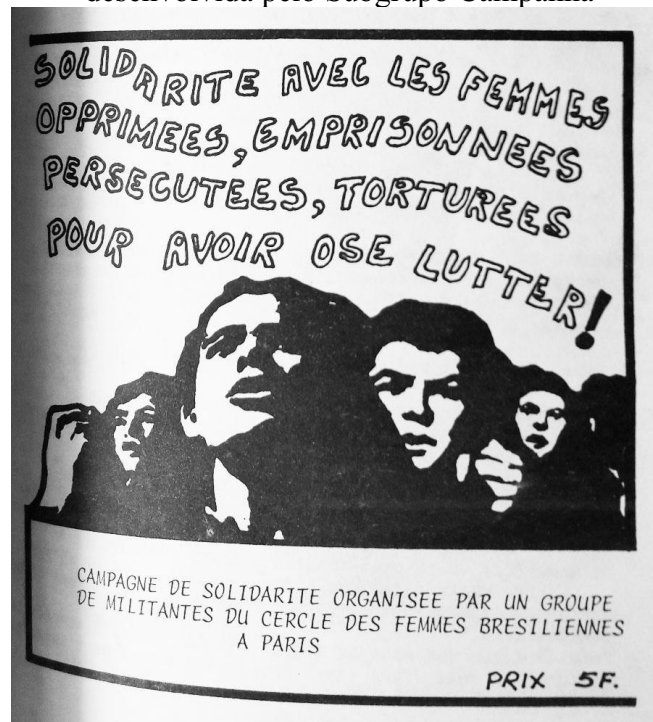
<sup>104</sup> WARBURG, Aby. **Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara**. In.: WARBURG, 2015. p.109.

<sup>105</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.249.

<sup>106</sup> Ibidem. p.190.



FIGURA 7: Campanha de solidariedade desenvolvida pelo Subgrupo Campanha



Fonte: Campanha de solidariedade organizada pelo Subgrupo Campanha. Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Volume II. 197-. Acervo LEGH/UFSC

Nesta ilustração composta por mulheres do exílio parisiense, clama-se por solidariedade às mulheres brasileiras que foram presas, perseguidas e torturadas pelos militares. Os gritos, agora menos escancarados, são proferidos tanto por homens quanto por mulheres. Em uma massa tortuosa e sombreada de corpos e rostos, de contornos indefinidos, vindos de uma mancha preta, como uma sombra dura em um dia de sol a pino, estes rostos gesticulam e expressam para gritar: “Solidariedade as mulheres oprimidas, presas, perseguidas, torturadas por ousarem lutar!”<sup>107</sup>.

Enquanto a escrita foi feita à mão, com suas tortuosidades próprias da escrita manual, os rostos que gritam assemelham-se a uma reprodução fotográfica. Rostos chapados, compostos apenas pela tinta preta aplicada no papel. Essa ilustração estampava a capa da campanha de solidariedade do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Essa campanha foi materializada na forma de um boletim impresso, vendido por cinco francos, como consta no canto inferior da capa, escrito a mão. Para identificar a procedência da imagem, escreveram com máquina de escrever a autoria da imagem – o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris – e a sua campanha.

<sup>107</sup> Tradução minha.

A maior parte dos impressos realizados pelo Círculo, como veremos adiante, era de maneira vernacular, com recursos básicos. Suas publicações e panfletos eram feitas com máquina de escrever, sem um olhar atencioso para diagramação ou legibilidade. Por outro lado, faziam com que a comunicação fosse mais instantânea, sem o intermédio de uma gráfica ou algo do gênero, e que fosse mais seguro, visto que não haveria a intervenção de um terceiro para realizar as impressões.

Ao observar estes rostos que gritam, também penso na técnica que os produziu. Afinal, foi justamente esta técnica que fez com que os rostos ficassem manchados, a cor chapada, a sombra dura, os corpos e rostos indissociáveis de um começo e um fim. Pensando em um impresso alternativo, produzido com poucos recursos, um material barato, uma hipótese é de que ela seja uma serigrafia. Um processo de gravura criado no século XX, a serigrafia consiste em uma gravura baseada no stencil, permitia a reprodutibilidade rápida e barata da mesma imagem-matriz. Assim, ela poderia ter sido tanto reproduzida através de uma fotocopiadora quanto de sua própria matriz serigráfica. Por conta das manchas e poucos detalhes que este tipo de gravura proporciona, os gestos e expressões desta ilustração tornaram-se menos decifráveis. De qualquer forma, vemos pela frase vociferada escrita a mão, como se ela estivesse sendo dita – gritada – por aquelas sujeitas. São verificáveis e dedutíveis os gestos exprimidos por estes corpos. Vemos as suas expressões, embora não estejam límpidas.

Antes de abordar o intuito desse impresso e seu ambiente de circulação, penso ser necessário apresentar o que foi o Círculo de Mulheres Brasileiras. Criado em Paris em 1973 por Zuleika Alambert (1922-2012), militante política desde a década de 1940 e primeira mulher brasileira a se tornar membra do Comitê Central do PCB que exilou-se no Chile no ano de 1970. No exílio em preâmbulo europeu, a “questão da mulher” era trazida pelo PCB fora da França também, como em Portugal, na Bélgica, com o Grupo de Mulheres, na Suécia com a Associação de Mulheres Democráticas de Lund e na Itália com a Associação de Mulheres Brasileiras e Italianas.

O PCB encarregou Zuleika Alambert de organizar e conscientizar as mulheres, mas sem o enaltecimento de uma questão denominada feminista para ser discutida entre as membras. A própria Alambert entendia o feminismo enquanto uma pregação da ideologia burguesa e não se intitulava enquanto uma feminista, mas enquanto uma marxista que tinha como objeto de

pesquisa e curiosidade a mulher<sup>108109</sup>. Parte das integrantes do Círculo concordavam com suas ideias:

Somos um grupo de mulheres brasileiras vivendo na França, que sensibilizadas pelo movimento feminista internacional, resolveram reunir-se para debater, aprofundar e tomar uma real consciência da opressão específica que sofre a mulher nessa sociedade. Opressão essa que aparece não só na perpetuação dos “nobres” papéis que nos foram atribuídos — doméstica/esposa/mãe; mas no conjunto de nossas atividades e na nossa personalidade. Consideramos entretanto, que essa opressão, embora específica, não se reflete da mesma forma para todas as mulheres de modo a permitir uma mesma unidade na luta e na organização<sup>110</sup>.

Este trecho, divulgado em formato de carta para alguns jornais brasileiros, sintetiza alguns aspectos fundamentais da construção do Círculo, como a conexão com a teoria feminista europeia, a necessidade de união destas mulheres, a reivindicação pela autonomia do movimento feminista, a especificidade da opressão às mulheres e a politização do espaço privado. Em contraste com estas reivindicações, elas também ressaltam a impossibilidade da mulher ser um sujeito universal por conta das diferenças de classe entre elas. Elas apresentam as suas reivindicações contra a opressão da mulher enquanto totalmente conectadas a opressão capitalista constituída pela luta de classes.

O ativismo político outrora realizado no Brasil por estas mulheres eram distintos. Nem todas eram militantes, por exemplo. Algumas eram orientadas por um feminismo de vertente mais marxista, que debatiam as questões das lutas das mulheres trabalhadoras e que a equivalência entre homens e mulheres somente se daria através de uma revolução anticapitalista. Outras eram mais conectadas às pautas da liberdade sexual e da vida contracultural. Discutiam sobre o corpo, a sexualidade, o amor livre e as experiências de vida

---

<sup>108</sup> Destaco de forma breve esta colocação de Zuleika Alambert, principalmente porque várias outras mulheres militantes compartilhavam de mesmo posicionamento. Sugerir que a libertação feminina ocorreria juntamente com uma revolução socialista não significa necessariamente deslegitimar as lutas das mulheres ou qualquer luta de cunho identitário. Significa que a condição de subalternização das mulheres é uma das várias formas de manifestação da estrutura de classes da sociedade capitalista. Dentro da abordagem metodológica do materialismo histórico elaborada por Karl Marx e Friedrich Engels, a luta de classes seria o motor da história (Ver em: MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. 1a edição. São Paulo: Boitempo, 2011; ENGELS, Friedrich. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. 2a edição. São Paulo: Edipro, 2011). Este seria então o caminho para se obter a eliminação de formas de exploração e opressão na sociedade capitalista. Alambert, assim como tantas outras mulheres de seu tempo, aproximavam-se da vertente marxista do movimento feminista. Foi consolidado na historiografia feminista brasileira que o feminismo e temáticas LGBT eram tratados pelas organizações de esquerda enquanto “devios pequeno-burgueses” que fariam com que a luta pelo socialismo e pela ditadura militar fossem dissipadas (Ver em: PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, p.45). Este posicionamento, muitas vezes, ignora as lutas de feministas revolucionárias e feministas comunistas que alinhavam a opressão das mulheres juntamente com a opressão de classe

<sup>109</sup> Entrevista de Zuleika Alambert cedida à Maira Abreu. In.: ABREU, 2010. p.29.

<sup>110</sup> Carta enviada pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris a jornais brasileiros. Paris, 17 dez. 1976.

de cada membra<sup>111</sup>. Nas assembleias gerais do Círculo vigoravam assuntos sobre solidariedade às mulheres brasileiras, às presas políticas, as lutas operárias e pela anistia.

O Círculo acreditava que suas discussões não precisariam ser totalmente envolvidas com o cenário brasileiro, mas com as suas vivências atuais ali em Paris. Desejavam realizar um amadurecimento em seus aprendizados sobre a teoria feminista, mas sem uma carga de militância ativa e de práxis política<sup>112</sup>. Eram brasileiras que no momento estavam vivendo em Paris e estavam encantadas pelo feminismo francês e pelos reflexos das movimentações do maio de 1968, com as greves, a oposição à sociedade capitalista e unidimensionalidade da burguesia, as críticas à ortodoxia dos partidos comunistas e a refutação à manutenção das diversas formas de hierarquia existentes.

Seus materiais gráficos ajudavam a expor para a população europeia a tortura e o desrespeito aos direitos humanos no Brasil<sup>113</sup>. Buscavam retomar questões da desigualdade e reivindicações das mulheres brasileiras, contra a repressão e a violência de estado. No circular da Campanha de Solidariedade, que aponta enfaticamente a particularidade das violências acometidas às mulheres pela ditadura militar, vemos naquela multidão que grita corpos que também são masculinos. É uma representação do feminismo no exílio em um de seus aspectos. Embora focado nas questões das mulheres, o CMB engajava-se em um feminismo de vertente mais marxista, preocupado em uma questão da equivalência entre homens e mulheres através de uma revolução anticapitalista. Isto é, alinhavam a opressão das mulheres juntamente com a opressão de classe.

Este aglomerado de pessoas que estão a expressar, cada um em seu próprio limite corporal, os seus sentimentos, também o manifestam em um sentimento coletivo e simultâneo. Expressam uma emoção coletiva. Os gritos enunciados por cada um são compreendidos por todo o coletivo:

mais do que simplesmente manifestar nossos sentimentos, nós os manifestamos para os outros, uma vez que é necessário fazê-lo. Nós os manifestamos para nós mesmos

---

<sup>111</sup> SOIHET, Rachel. Do comunismo ao feminismo: a trajetória de Zuleika Alambert. **Cadernos Pagu**. vol. 40, jan.-jun. 2013. p.180.

<sup>112</sup> Circular do Subgrupo Nation. Círculo de Mulheres Brasileiras. **Pochette**. vol.4.

<sup>113</sup> Um exemplo é um de seus textos que denuncia as práticas de tortura: “No crescimento das lutas contra a ditadura militar instalada em 64, as mulheres serão parte integrante da luta revolucionária. Atingidas pela onda de repressão, então, as mulheres que serão presas e presas sofrerão, além da tortura "habitual" – choques elétricos, espancamentos gerais, "pau de arara" – todo tipo de torturas morais e sexuais (...) A violação à dignidade humana excede qualquer limite: chutes na barriga de mulheres grávidas, acusações violentas durante interrogatórios, a introdução na vagina de objetos e pequenos animais (baratas e ratos), estupro, e outros excessos. Como parte do movimento de mulheres que surgiu no Brasil a partir de 75 e continua em seu ímpeto, nós, mulheres brasileiras, denunciaremos: - a constante repressão sofrida pelo povo brasileiro; - as torturas físicas, psicológicas e sexuais infligidas aos presos políticos e, em particular, às mulheres presas”. Círculo de Mulheres Brasileiras. **Publicações**. vol. V. p.77.

ao exprimi-los para os outros e por conta dos outros. Trata-se essencialmente de uma simbologia<sup>114</sup>.

Uma simbologia da multidão. Além dos gritos em conjunto, em catarse, quero falar também dos braços erguidos. Falo de ambos enquanto essa sobrevivência. Enquanto a cristalização de gestos emotivos, enquanto fórmulas emotivas que ressurgem nas imagens. São formas corporais do protesto. O protesto assume formas corporais<sup>115</sup>: é a boca que abre, que canta, que grita, o braço que se ergue com punhos fechados ou segurando cartazes. São gestos, formas, cristalizações, que são como “fósseis em movimento”<sup>116</sup>: o arqueológico, o outrora, a latência. Um resquício que é pedra, sedimentalizado. Fixo, pois parte de uma fixação visual da memória, que petrifica a imagem<sup>117</sup>.

O braço erguido em protesto, com os punhos fechados é um desses fósseis, uma dessas sobrevivências. Se vimos que as fórmulas de *pathos* dizem respeito à petrificação e fixação das imagens – isto é, imagens de lugares e tempos diferentes conectados através de uma memória coletiva, com movimentos e emoções atravessando e cruzando o tempo<sup>118</sup> – vale demarcar também que as fórmulas de *pathos* não são autoevidentes:

A posição de Warburg conduz à compreensão da atividade da “fórmula de pathos” como um agente independente, cultural, impessoal, que se faz presente em imagens de vários períodos, injetando qualidades dionisíacas na imagem, mesmo sem a vontade direta do artista, e que só pode ser lida e revelada no curso da investigação histórica. Estamos falando, portanto, de um tipo de inconsciente, memória cultural latente que está encriptada em imagens particulares, mas cuja decifração e decodificação só são possíveis por meio da pesquisa histórica das fontes<sup>119</sup>.

O passado reminiscente de uma memória cultural latente aparece em formas entrecruzadas entre tempo pretérito e o agora. As imagens dos gestos feministas em seus impressos demarcaram a sobreposição de diferentes tempos, circunstâncias e lugares em gestos semelhantes. É o caso de seus braços com os punhos cerrados (FIGURA 8):

FIGURA 8: Capa de Nosotras (1974)

<sup>114</sup> DIDI-HUBERMAN, 2016. p.33.

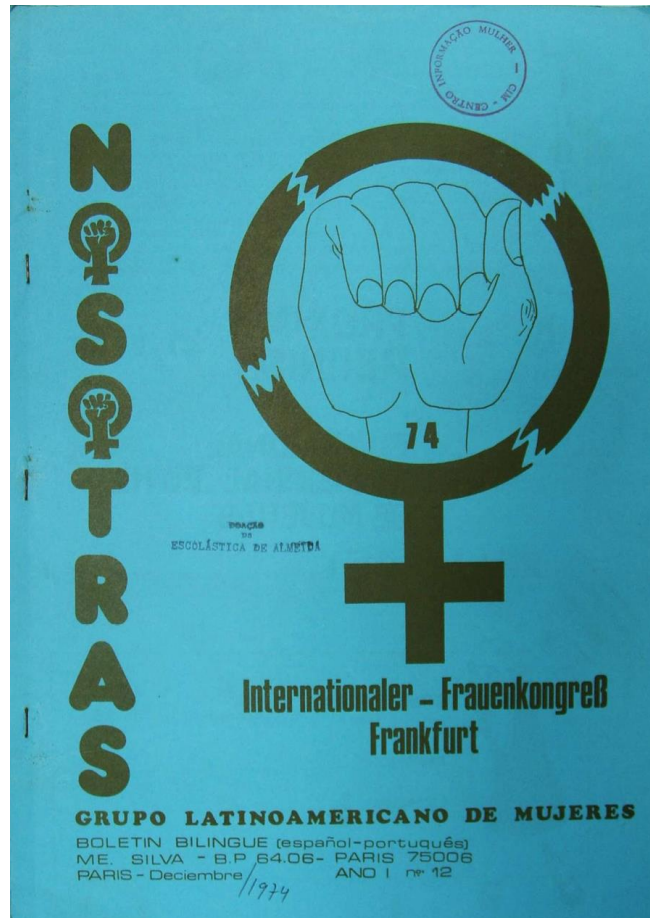
<sup>115</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “**Las imágenes no son solo cosas para representar**”: Entrevista (jun. 2017). Entrevistadora: Veronica Engler. Disponível em: < <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar> >. Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

<sup>116</sup> DIDI-HUBERMAN, 2016. p.32.

<sup>117</sup> EFAL, Adi. A “fórmula de pathos” de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano. **Arte e Ensaio**. Rio de Janeiro. n.35. ago.2018. p.198.

<sup>118</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.175.

<sup>119</sup> EFAL, 2018. p.200.



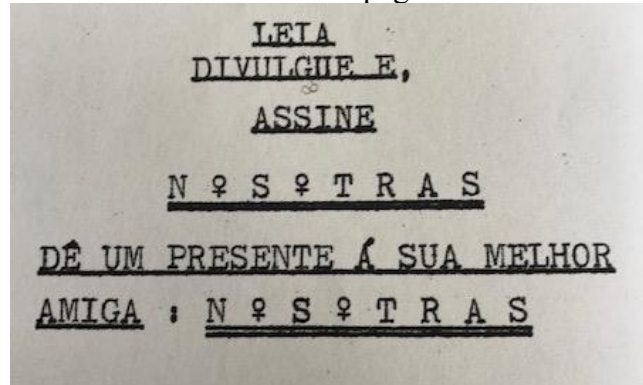
Fonte: Nosotras. dez. 1974. n.º 12. Acervo LEGH-UFSC.

Em um fundo de papel azul, temos um punho fechado. Na realidade, seriam três. Eles estão inseridos na forma do espelho de Vênus. Uma forma sintética, de um círculo com uma cruz inferior, um símbolo demasiadamente utilizado pelos feminismos. Uma forma convencionalizada enquanto feminina. Este símbolo foi utilizado pelo biólogo Carlos Lineu (1707-1778) para designar se certas espécies de flores eram machos ou fêmeas, convencionalizando a forma sintética de um círculo com uma cruz inferior enquanto símbolo do feminino. Esse seu uso, na realidade, viria já de outros tempos. Esse símbolo seria uma contração em escrita grega dos nomes dos planetas do Sistema Solar<sup>120</sup>.

O símbolo de Vênus com os punhos fechados aparecem não apenas na ilustração da capa, como também no próprio nome da revista. A circular letra “O” de “Nosotras” é substituída pelo formato semelhante do espelho de Vênus. Nosotras utilizava o símbolo de Vênus como sua principal marca. Não somente como seu logotipo, comum desde a primeira edição, mas em diversas referências dentro da revista (FIGURA 9):

<sup>120</sup> STERN, William. The Origin of the Male and Female Symbols of Biology. *Taxon*, v.11, n.4. 1962.

FIGURA 9: Detalhe de página de Nosotras



Fonte: Nosotras, 1974. n.º4. p.2. Acervo LEGH-UFSC

No punho que preenche a capa, vemos nele como se fosse uma tatuagem em seu punho com o número “74”. É o mesmo ano da edição da revista, publicada no mês de dezembro. Embaixo da ilustração da capa, lê-se: *Internationaler Frauenkongreß Frankfurt*, “Congresso Internacional da Mulher em Frankfurt”. Esta capa foi motivada pelo Congresso Internacional da Mulher em Frankfurt, na Alemanha, mais um evento capitaneado pela ONU por conta do Ano da Mulher. Nesta edição de *Nosotras*, Danda Prado explicou o que foi este evento: o grupo *Frauenzentrum* de Frankfurt organizou este congresso que foi frequentado por mais de seiscentas feministas de dezoito países. Apenas mulheres podiam participar. Foram vendidos diversos materiais gráficos, como cartazes e revistas, incluindo “*Nosotras*”.

“*Nosotras*” começou a ser publicado em 1974, por mulheres de diferentes nacionalidades, como Danda Prado, a jornalista e ativista feminista Mariza Figueiredo, Lucia Tosí, Naty Guadilla, Clélia Pisa, Giovana Machado e Mireya Gutierrez. Um boletim bilíngue, escrito em português e espanhol, que totalizou dezessete exemplares até seu encerramento, no segundo trimestre de 1976. O material publicado era variado: ia desde tradução de textos publicados a textos produzidos pelas integrantes do grupo.

Toda a produção do boletim era feita em Paris. Para decidirem sobre as pautas, eram realizadas reuniões quinzenais: uma para definir o roteiro de textos, outra para fechar a edição. O objetivo era de se produzir uma revista por mês, mas aos poucos as edições foram sendo publicadas com menor periodicidade até seu encerramento em 1976. Oscilava entre cem e duzentos exemplares impressos. Os temas dos artigos eram diversos, tendo vista a multiplicidade de nacionalidades, faixas etárias e profissões entre estas mulheres. Continuamente eram publicados textos escritos por grupos de mulheres de outras

nacionalidades, como foi o caso do "Accion para la liberación de la mujer peruana"<sup>121</sup>. Temas como cinema, literatura e artes visuais também eram continuamente levantados, sobretudo artes produzidas por mulheres que tinham um alto teor político, como foi o caso do manifesto de setenta pintoras contra o "Salão de Mulheres" realizado no Museu de Arte Moderna de Paris em fevereiro de 1975<sup>122</sup>.

“Nosotras” operava, principalmente, como um material divulgador das ideias e discussões do Grupo Latinoamericano de Mulheres em Paris, fundado em 1971, chegando a ter duzentas mulheres participantes. A criadora do grupo, Danda Prado, filha do marxista Caio Prado Júnior, exilou-se na França por conta da participação política de seu pai em 1970. Um ano depois, voltou para a Europa, por medo do seu exercício de militância no PCB no Brasil. Desejou fazer um doutorado e estudar sobre a mulher, com um viés da luta de classes<sup>123</sup>. Ela, ao chegar em Paris, viu uma série de cartazes que divulgavam reuniões feministas e procurou o endereço destas reuniões. Ao ter contato com a teoria feminista, decidiu criar um grupo semelhante formado por brasileiras e outras latino-americanas.

Encontrando-se nas casas de uma das outras e em cafés do Quartier Latin, foram criados debates, eventos de projeção de filmes e, principalmente, grupos de reflexão. As mulheres no exílio perguntavam-se o que, afinal, pensavam as feministas francesas, quais seriam as suas coincidências e dissimilaridades com as mulheres da América Latina<sup>124</sup>. Embora tendo sede em Paris, tanto o Grupo Latinoamericano quanto, por consequência, o “Nosotras”, afirmavam a sua especificidade latino-americana. Elas inclusive rebatiam muitas das ideias trazidas pela efervescência do maio de 1968 e o pensamento marcuseano<sup>125</sup>.

Nosotras também tinha uma produção basicamente manual. As matérias eram datilografadas, mimeografadas, grampeadas à mão, tudo em papel vergê, como se fossem correspondências feitas na máquina de escrever. As ilustrações eram feitas pelas próprias

<sup>121</sup> **Nosotras**. n.21-22, set/out 1975.

<sup>122</sup> Artes Plásticas. **Nosotras**, n 16-18, 1975.

<sup>123</sup> Essa dicotomia entre questão da mulher e questão de classe era um ponto de tensão fundante entre as feministas de esquerda. As mulheres da tradição do PCB pré-golpe tinham como preocupação uma despolitização do movimento feminista, temendo que ele não contemplasse as demandas das trabalhadoras e trabalhadores, o que poderia resultar em um distanciamento e um enfraquecimento de uma luta mais geral, além de nem ser ao menos efetivo na crença de que o único caminho possível para uma libertação feminina real e ampla seria junto às organizações populares nas periferias. Grande parte das mulheres do partido defendiam um feminismo popular. Ver em: ALVES, Op.cit.

<sup>124</sup> ABREU, 2013. p.558.

<sup>125</sup> Herbert Marcuse (1898-1979) foi um sociólogo e filósofo alemão. Suas obras "Eros e civilização" de 1955 e "O Homem Unidimensional" de 1964 tornaram-se símbolos das movimentações do maio de 1968 francês. Jovens estudantes apegaram-se às suas ideias de crítica à tecnocracia, ao autoritarismo, à indústria cultural, à ciência ocidental e ao positivismo. Ver mais em: THIOLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social**. v.10. n.2 São Paulo. 1998.



integrantes. Não ficou restrito ao perímetro europeu, tendo circulado no Brasil através do *Jornal da Tarde*<sup>126</sup>. Além disso, chegava no Brasil por intermédio de uma prima de Danda Prado, circulando como um impresso clandestino; às escuras, driblando as autoridades. Ou seja, não era um boletim que tinha intenção principal circular apenas pelas francesas, mas sim de chegar ao Brasil – não à toa era editado em português e espanhol. O propósito, portanto, era atingir as latinoamericanas, divulgando as ideias do grupo e seus debates. *Nosotras* era enviado, em sua maioria, pelo correio para suas assinantes.

Embora o miolo do boletim fosse feito com uma diagramação padrão, não era assim com as capas. Elas, de fato, eram em um papel diferente, muito distintas do conteúdo que seria lido. Como o fundo azul que apresenta o gesto do seu punho cerrado.

Braços que se erguem com punhos fechados. Uma das formas da gestualidade da mão humana. mão das trabalhadoras que trabalham em suas pesadas máquinas. A mão como ferramenta que produz novas ferramentas. "Através da história estes braços falaram"<sup>127</sup>. São braços que se erguem em uma persistência de continuarem erguidos. Em imagens, relatos, gravuras, os braços estão por toda a parte: fecham-se em punhos, fazem saudações, pedem para parar, levantam e sacodem bandeiras. Braços que se erguem que mostram a sua musculatura, a sua força, o esforço que ele pode conduzir.

O braço levantado com os punhos fechados demonstra não apenas um vigor físico, como a força de trabalho que deve ser empregado ao corpo. E, como instrumento de trabalho, que é alienado de sua portadora, a trabalhadora. Como bem resume Sara Ahmed, "quando os braços dos trabalhadores se tornam ferramentas na criação de riqueza, os trabalhadores perdem os braços"<sup>128</sup>. Tornam-se pessoas estranhas aos seus braços. Contudo, ao eles se erguerem, há uma reivindicação pela autonomia de seus próprios corpos, mas também cria-se uma greve, uma recusa. No caso das mulheres estes braços que erguem são os braços que se recusam ao trabalho assalariado e às formas de trabalho reprodutivo e doméstico. O braço que opera máquinas é o mesmo braço que varre a casa e cuida dos filhos.

O braço das trabalhadoras, os braços de escravizadas. É o braço do qual a abolicionista e ativista dos direitos das mulheres estadunidense Sojourner Truth (1797-1883) chama a atenção. Ela, que havia sido escravizada no estado de Nova Iorque, em 1851 Convenção dos Direitos

<sup>126</sup> Na sessão de cartas de *Nosotras*, lê-se: " Li com interes la notícia de la existência de NOSOTRAS em "O *Jornal da Tarde*". Queria recibirlo aca em SP donde estoy viviendo (...)". *Correo. Nosotras*. n.11. nov. 1974.

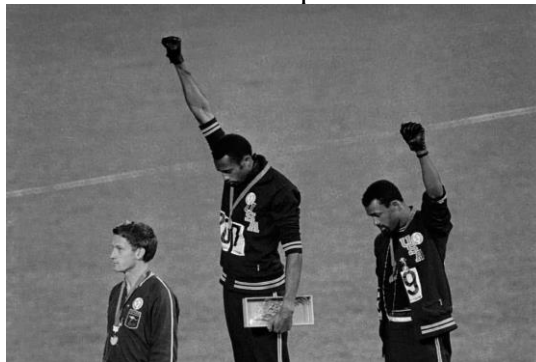
<sup>127</sup> Do original "*Those arms in history have spoken*". Tradução minha. AHMED, Sara. **Living a feminist life**. Georgia: University of Duke Press, 2017. p.160.

<sup>128</sup> MORAÑA, Mabel. **El afecto em la caja de herramientas**. In: MORAÑA, Mabel (org.). *El lenguaje de las emociones*. Madrid: Iberoamerican, 2012. p.85. Tradução minha.

das Mulheres de Ohio em Akron proferiu um discurso. Nele ela diz: “E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher?”<sup>129</sup>.

O gesto do punho fechado é uma ação que, embora física, não se reduz apenas a isto: é um gesto resultante de laços e grupos físicos que se organizam através da revolta; um gesto que denota um pensar comum, um agir conjunto contra um estado de sujeição<sup>130</sup>. Produz uma ação física, mas que não se reduz a uma imagem física. Por mais que possam não efetivar a derrubada do poder e do que lhes oprime em definitivo, tem em si o poder (e o risco) de exprimir ideias, ocasionar e reconstruir narrativas. Propõem uma autodeterminação (FIGURA 10):

FIGURA 10: Olimpíadas de 1968



Fonte: Why Smith and Carlos raised theirs fists? New York Times. 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/10/16/opinion/why-smith-and-carlos-raised-their-fists.html>.

Acesso em: 22 jan. 2022.

Nos Jogos Olímpicos de 1968, sediados na Cidade do México, os corredores estadunidenses Tommie Smith e John Carlos ergueram seus braços no pódio. Enquanto o hino nacional dos Estados Unidos tocava para celebrar as suas medalhas, eles abaixaram as suas cabeças e ergueram seus punhos. O gesto dos punhos erguidos era uma das simbologias políticas do movimento negro estadunidense, dos levantes Black Power, dos integrantes do Partido dos Panteras Negras, dos militantes do Movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. No bojo do capitalismo, o movimento negro ardia. Em seu tom de solidariedade internacional, conectada ao campo socialista e com ligações marxistas, questionava o *american way of life*, denunciava o colonialismo, o capitalismo racista, a

<sup>129</sup> TRUTH, Sojourner. **E eu não sou uma mulher?** In.: hooks, bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. p.191.

<sup>130</sup> BUTLER, Judith. **Levante**. In.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes (org.)*. São Paulo: SESC, 2017a. p.28-30.

exploração sexual das mulheres negras, reivindicava para os negros americanos o controle de instituições políticas<sup>131</sup>.

O ato de levantar os braços com o punho fechado, assim como outras manifestações que articulam corporeidade e política, é uma maneira de, embora silenciosamente, romper o silêncio. Sem falar, sem o uso de palavras ou gritos de ordem, fazer ser ouvido através de uma simbologia. O braço, este instrumento que permite ser uma ágil extensão do corpo humano (alcançar objetos, transportar materiais pesados, segurar uma porta), é tanto uma ferramenta de labor quanto de afeto. O braço que trabalha é o mesmo que sinaliza, saúda e abraça – e o mesmo que se ergue (FIGURA 11):

FIGURA 11: Mulheres com braços erguidos



Fontes: GORNICK, Vivian. It Is Thrilling for a Small Life to See Itself as Connected to Something Large. *Jacobin Magazine*. 25 jun. 2021. Disponível em:

<<https://www.nationalgeographic.com/history/article/history-of-raised-fist-global-symbol-fighting-oppression>>.

Acesso em: 1 de fevereiro de 2022; S/A. Mulheres latinoamericanas em manifestação em Paris. Fotografia. 1977. Acervo CIM/SP.

Na paisagem dos protestos, os braços de mulheres ergueram-se. Fizeram o mesmo movimento, com objetivos diferentes. As mulheres antifascistas espanholas que marcharam em frente ao consulado alemão em Nova Iorque em 1938, que fecharam os seus punhos como forma de expressar apoio à facção legalista na Guerra Civil Espanhola. Este gesto tornou-se um símbolo antifascista e, em resposta, o Partido Nazista adotou a infame saudação romana<sup>132</sup>. As mulheres latinoamericanas que em Paris erguiam os seus cartazes, levantavam os seus braços em celebração, em conjunto.

Fecham-se firmemente as mãos enquanto se está trabalhando, segurando uma ferramenta pesada. Ao enfurecer-se, é imaginável uma força que se prende entre os dedos na palma da mão. Na iconografia política os punhos em riste, levantados pelo braços que o

<sup>131</sup> hooks, 2019. p.91.

<sup>132</sup> Ver em: KORFF, Gottfried. From Brotherly Handshake to Militant Clenched Fist: On Political Metaphors for the Worker's Hand. *International Labor and Working-Class History*. n.º 42, 1992.

sustentam com força e dureza, são relativamente comuns. Os vemos com frequência. Símbolos e gestos são comuns em campanhas políticas, passeatas, manifestações. São também um instrumento retórico de identificação<sup>133</sup>. Representam causas.

Neste alinhamento do mesmo gesto entre-tempos, percebe-se que eles lampejam, aparecem, reaparecem, reconfiguram-se. Diante de uma imagem, nos voltamos ao nosso repertório imagético: o instante do olhar nunca é só presente, mas sim carregado de memória.

As imagens que são trazidas até agora e ao longo desta tese se alinham a estes lampejos de memória. Lampejos de representações de mulheres ao longo da turbulenta segunda metade da década de 1970. Reminiscências de seus gestos que se encontram entre o Agora e o Outrora. Gestualidades fossilizadas, gestualidades conectadas através do fio da memória coletiva<sup>134</sup>. As imagens, porém, “não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação”<sup>135</sup>. E assim é possível verificar estes lampejos.

*Mulheres imaginadas* que reapareciam em diferentes revistas, boletins, panfletos feministas em espaços que almejavam transmitir para suas membras conforto, afeto, assistência. Reapareciam no Brasil e no exílio (FIGURA 12):

FIGURA 12: Femmes: unissons nous!

---

<sup>133</sup> GOODNOW, Trischa. On Black Panthers, Blue Ribbons, & Peace Signs: The Function of Symbols in Social Campaigns. *Visual Communication Quarterly*. v.13, n.3. 2006.

<sup>134</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.175.

<sup>135</sup> CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki* v.4, n.º 2, 2017. p.269.



Fonte: Detalhe de página do *Círculo de Mulheres Brasileiras. Publicações*. vol. V. 1976-1979. Acervo CIM/SP.

Imagem da oposição da liberdade como conclamação por liberdade. Mulheres com seus punhos fechados e braços erguidos formando uma espécie de grade. Cristina Wolff e Joana Maria Pedro deram um título a esta imagem: "prisão das vassouras"<sup>136</sup>. Estar presa é estar em uma posição contrária a de se estar livre. Segurando cabos de vassoura, compondo uma grade de prisão, estas mulheres seguram um dos itens domésticos mais utilizados em seus cotidianos. Nove mulheres iguais. Mesma expressão, mesmos cabelos, o mesmo olhar. Elas seguram suas vassouras firmemente, de tal forma que compõem uma grade de cárcere. Elas estão confinadas ao ambiente doméstico. Embora sozinhas dentro de suas casas e com suas obrigações de esposa, mãe e dona de casa, elas compartilham esta realidade. Elas estão juntas nesta condição, mas ainda precisam se aproximar. "Vamos nos unir", elas dizem em francês. Unindo-se, eventualmente estas vassouras não formam mais uma grade.

Imagens de mulheres com vassouras, esfregões e aspiradores de pó, eram frequentemente vistas em revistas ilustradas, jornais e propagandas no geral (FIGURA 13):

FIGURA 13: Propaganda da loja E. Willner & Companhia (1939)

<sup>136</sup> PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. Nosotras e o *Círculo de Mulheres Brasileiras*: feminismo tropical em Paris. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.- jun. 2007. p.67.



Fonte: O Cruzeiro. 4 nov. 1939. p.18.

A bela dona de casa limpando sua residência com o que havia de mais moderno: um aspirador de pó, que não necessitaria nem ao menos que ela utilizasse os dois braços para fazer a limpeza de casa. Além disso, ela conseguia fazer o serviço doméstico com elegância, com laquê nos cabelos e salto alto – e deixava o chão brilhando. O seu gesto de segurar este acessório doméstico é evidentemente diferente das nove moças presas. Estas seguram-nas com força.

Teresa de Lauretis ao desenvolver sua tese sobre tecnologias de gênero demarca a influência da cultura midiática (anúncios, peças publicitárias, cinema, capas de revista) na construção de representações de gênero. Imagens enquanto um eficiente instrumento pedagógico de formação e produção de subjetividades, que não se descolam da construção subjetiva do gênero<sup>137</sup>. É a mulher enquanto a sua própria condição de reprodução, como um objeto. Um objeto tanto quanto a vassoura e o aspirador de pó são. Como se estes instrumentos e a mulher constituíssem uma relação inseparável. Como uma extensão de seus corpos, dentro e também fora de casa.

Na América Latina a analogia da vassoura era recorrente pelas feministas. Na Bolívia, circulou em meados da década de 80 o boletim feminista "La Escoba"<sup>138</sup> que, em português, seria algo como "A Vassoura". Era um boletim que, segundo seu editorial, ansiava por criar um espaço de reflexão e comunicação com a intenção de denunciar romper laços com a sociedade capitalista e patriarcal que impunha às mulheres inúmeras formas de exploração<sup>139</sup> (FIGURA 14):

<sup>137</sup> LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia de Gênero**. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.124.

<sup>138</sup> Sobre o boletim "La Escoba" ver em: CRESCÊNCIO, 2016.

<sup>139</sup> Editorial. **La Escoba**, Bolívia. mar. 1986. 1a edição.

FIGURA 14: Capa de La Escoba (1986)



Fonte: La Escoba. mar. 1986. 1a edição. Acervo LEGH/UFSC.

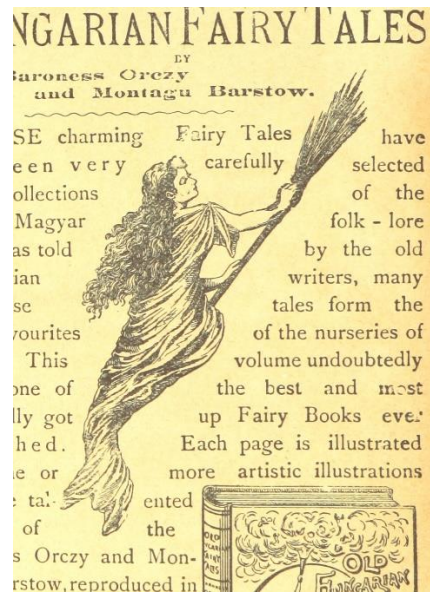
A vassoura, portanto, teria um duplo significado para os feminismos. Primeiro, a vassoura como um dos símbolos do trabalho doméstico feminino, de um trabalho penoso, não reconhecido e não remunerado. Segundo, a vassoura como acessório de transporte das bruxas, personagem a qual feministas eram comumente chamadas<sup>140</sup>, além das piadas misóginas que faziam comparações com sogras e mulheres que os homens não consideravam atraentes. A bruxa, vale ressaltar, é uma personagem historicamente ligada às histórias das mulheres no Ocidente por conta da Inquisição. A chamada “Caça às bruxas” assassinou milhões de mulheres o mando da Igreja Católica entre os séculos XIV e XVII na Europa<sup>141</sup>. Eram mulheres em sua maioria camponesas, pobres, mais velhas, e independentes economicamente, sob a acusação de heresia e paganismo<sup>142</sup>. Segundo a lenda, elas voariam em cima de vassouras (FIGURA 15):

FIGURA 15: A bruxa dos contos de fadas

<sup>140</sup> SOIHET, 2005. p.609.

<sup>141</sup> Ver em: MURARO, Rose Marie. **Breve Introdução Histórica**. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. O Martelo das Feiticeiras. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991. p.15.

<sup>142</sup> CELENTANI, Francesca Gargallo. **Feminismos desde Abya Yala**: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Editorial Corte y Confección: Cidade do México. 2014. p.112.



Fonte: STANLEY, Henry Morton.  
 Life & Finding of Dr. Livingstone.  
 Londres: Dean, 1897. Acervo da  
 British Library.

A forma com que as mulheres do Círculo Brasileiro de Mulheres seguram suas vassouras, volto a afirmar, é totalmente diferente da dona de casa da propaganda d'O Cruzeiro. Mais do que isso, é uma forma oposta. Primeiro que as vassouras na ilustração não exercem função de uso (elas não estão limpando a casa), mas sim figurativo. Elas não seguram com leveza, mas sim com força, mostrando a sua revolta. Elas não estão sozinhas, isoladas em sua domesticidade, mas estão juntas.

Não somente, mas ao mesmo tempo em que estas nove mulheres falam sobre a compulsoriedade da domesticidade, falam também de grades. E aqui temos mais uma ambiguidade proposital: são as grades figurativas que as mulheres sentem em suas vidas e que compartilham entre outras companheiras, mas também fazem referência às grades das prisões. Às grades que isolam as presas políticas e violentadas pela ditadura aqui estabelecida. Mostra também que não é apenas uma, mas várias mulheres atrás dessa grade, mostrando que a prisão feminina no contexto da ditadura e o exílio tornaram-se um espaço de união e sororidade. O nomadismo circunstancial exigia destas mulheres estratégias de inserção e de sentimento de pertencimento<sup>143</sup>.

Nove mulheres que seguram suas vassouras e suas grades. Elas não estão sozinhas. Estes punhos não são levantados sozinhos. Eles fazem parte de algo maior, da expressividade política de seu tempo. São levantados sob um exercício de resistência que parte das ruas, da

<sup>143</sup> MORAÑA, 2012. p. 314.



aglomeração dos corpos, próprios das práticas democráticas de demonstração de revolta e indignação. O gesto cabe no espaço da revolta, da reivindicação coletiva a partir do fato de que as maneiras de se operacionalizar a resistência não cabem apenas a esfera da linguagem. Que embora comunique e fomente ação, não perpassa o domínio do discurso. É o caso dos trabalhadores em greve que cerram seus punhos, inutilizando a sua principal força de trabalho: os seus braços que, em riste e com as mãos fechadas tornam-se uma imagem congelada do símbolo revolucionário dos movimentos trabalhistas ao longo dos tempos<sup>144</sup>.

O gesto posiciona, faz emergir, cria fórmulas. Embora ele não comande uma ação, o gesto a caracteriza e a suporta. Assume a transgressão. Em um recorte temporal que impossibilitava que os braços se levantassem e reivindicassem dentro do espaço público, cabia a proliferação de imagens de revolta.

Os punhos fechados das imagens feministas no exílio antecedem a sua própria ilustração. Materializam e cristalizam os punhos de mulheres, de carne e osso, que o fecharam e o ergueram nas ruas. Reproduziram esta gestualidade em papel. Gestualidade esta que, como vimos, é parte de uma simbologia política de resistência e enfrentamento, que ao longo do século XX tornou-se um gesto próprio das esquerdas, das lutas antifascistas, antirracistas e feministas. Estes braços nos seguem e nos cercam (FIGURA 16):

FIGURA 16: Cartaz do 1º Congresso da Mulher Paulista

---

<sup>144</sup> Ibidem. p.85.



Fonte: S/A. CARTAZ do 1º Congresso da Mulher Paulista. 1978. CIM-SP

São os braços levantados que dizem: "a liberdade mulher tem que ter", como o próprio cartaz do 1º Congresso da Mulher Paulista diz. São braços desenhados, com formas idênticas, linhas sintéticas, tamanhos diferentes, como se estivessem em conjunto e em diferentes posições. Eles emergem em linhas diagonais em um fundo branco. Em frente aos braços erguidos, há o perfil de uma mulher. Seu rosto não aparece, está oculto sob uma cor preta chapada, como se fosse a sombra dura que não permite ver os traços de sua face. Os braços alinham-se com a linha de seu pescoço. Fazem parte dela, assim como ela também faz parte deles.

Além do seu cabelo, a mulher sem rosto tem nela mesma todas as reivindicações de outras tantas mulheres. São muitas mulheres neste cartaz, mas todas elas estão recortadas em apenas uma. As reivindicações de mulheres brasileiras, representadas em fotografias, estão em seus cabelos.

Cabelos são demarcadores de ancestralidade, demarcando inclusive o pertencimento social de quem o comporta. É estigmatizado entre o cabelo "bom" e o "ruim". Um acessório de

poder e, ao mesmo tempo, da falta dele. É o caso dos cabelos raspados dos militares e presos e presas, em um ato de disciplina e de ordenação de aparências<sup>145</sup>. Ao falar de um longo cabelo feminino, impresso no ano de 1978, é preciso situar também que a mídia e a publicidade do século XX colocaram os cabelos femininos como símbolo de beleza, cuidado e elegância. Eles seriam um demarcador de gênero, “o sinal mais visível da feminilidade”<sup>146</sup>.

São diversos os misticismos e crenças a respeito dos cabelos femininos ao longo dos tempos. A crença popular de que mulheres de cabelos vermelhos teriam a “cabeça quente”, um temperamento sanguíneo<sup>147</sup>. As mulheres de cabelos loiros se divertiriam mais e “os homens preferem as loiras”, como dita o título do musical estadunidense de 1954, estrelado pela atriz Marilyn Monroe. A moda dos cabelos curtos nos Anos Loucos, em que poucas coisas em 1920 eram tão modernas quanto ter o curtíssimo cabelo *a la garçonne*<sup>148</sup>.

O longo cabelo feminino é um demarcador visível que opera relações sociais e também formas de figuração nas artes visuais, nas artes gráficas e nas propagandas e anúncios de revistas e jornais. Seria um acessório de beleza feminino, ditado pelas propagandas como elemento que deveria estar impecável, cheio de brilho, arrumado, como no seguinte anúncio de uma marca de shampoo (FIGURA 17):

FIGURA 17: Anúncio de shampoo



Fonte: O Cruzeiro. 11 jan. 1947.

A atriz hollywoodiana que em uma fotografia mostra os seus cabelos e ouve elogios: “Que lindos cabelos ela tem!”. Seus cabelos estão em movimento, soltos, assim como os da mulher que estampa o cartaz do Primeiro Congresso da Mulher Paulista. Ambos mostram

<sup>145</sup> PERROT, 2007. p.52.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Ibidem. p.58.

cabelos enquanto acessórios e símbolos femininos. As suas propostas, entretanto, são diferentes. Um está presente em um anúncio em uma revista ilustrada de alta circulação, O Cruzeiro<sup>149</sup>, que contou com a impressão de duzentos mil exemplares somente nessa edição. O outro estampa o cartaz de um evento, reproduzido e anexado em paredes. Um propunha a comercialização de um produto, outro apresentar um congresso feminista.

Além disso, enquanto a moça da propaganda os penteia dentro de um espaço fechado, íntimo, podendo ser o seu quarto, a mulher anônima do cartaz do 1º Congresso da Mulher Paulista está na rua. O seu cabelo não é um símbolo de beleza, um ornamento. O seu cabelo carrega consigo imagens e reivindicações outras. O seu cabelo está em movimento, com uma lufada de ar que os levanta. Como se ela estivesse na rua, com os cabelos ao vento. Seus cabelos carregam, em vez do brilho das propagandas, colagem de fotografias e textos de jornais. São retratos de mulheres com filhos em seus colos, mulheres em supermercados. Cartazes e faixas escritos “temos a panela, queremos o que por nela” e “carestia”. Há um recorte de um texto onde lê-se: “A gente sente muito porque vê as crianças judiadas, fica quase o dia fora de casa e não tem condição de dar carinho”.

Essas imagens foram coladas entre elas e recortadas no formato da ondulação dos cabelos de uma mulher. Nela cabem todas essas reivindicações. As questões de uma só como as questões de todas, encaixando-se em um conceito de “sororidade”<sup>150</sup>. Isso não implicaria em uma homogeneização de pautas feministas ou de um destino social fatalmente marcado pelo sexo biológico. Implicaria, de fato, na compreensão de um feminismo que contaria com solidariedade entre as mulheres que assumiriam a dianteira contra autoritarismos e o abandono do Estado. Isto é, em uma política feminista que contava espaços de trocas de experiências entre as mulheres brasileiras.

Em seus cabelos e entre os braços erguidos, abre-se o *slogan* do congresso: "A liberdade mulher tem que ter". Liberdade, neste sentido, estende para dois significados: uma individual e uma coletiva baseada nos princípios da democracia. Contudo, no contexto de uma ditadura militar, liberdade extrapola um possível sentido de uma ontologia do indivíduo. Neste caso,

---

<sup>149</sup> A revista “O Cruzeiro” foi criada no ano de 1928 e na década de 1950 tornou-se o periódico de maior circulação em território nacional. Seu conteúdo centrava-se em variedades, em fotorreportagens, matérias sobre comportamento, contos ilustrados, dentre outros. Sobre a revista ver em: NETTO, Alccioly. O Império de Papel: Os bastidores de O Cruzeiro. Porto alegre: Editora Sulina, 1998; CAMPOS, Daniela Queiróz. **Entre o eucronismo e o anacronismo: Percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu.** Tese (Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014.

<sup>150</sup> Entendo “sororidade” não enquanto uma união natural entre mulheres. Feministas desde a década de 1970 tecem críticas a noção de sororidade enquanto uma categoria que permite a criação de uma ilusão de homogeneidade entre as mulheres. Por sororidade, enfim, entende-se as redes de proteção entre mulheres e laços de afetividade entre elas. Ver em: COSTA, Suely Gomes. Onda, Rizoma e “Sororidade” como metáforas: Representações de Mulheres e dos Feminismos. **Interthesis**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p.1-29, dez. 2009.

reivindicar a liberdade significava, antes de tudo, uma insubmissão a um estado autoritário e de regime de exceção. Ao clamar por liberdade, clamava-se também por direitos básicos da dignidade humana, outrora tutelados e bem estabelecidos pela jurisprudência de cortes internacionais.

A liberdade enunciada neste cartaz sugere com ela também a autonomia, justiça, reconhecimento, democracia e cidadania, vinculada às mulheres. Além de todo o aparato da liberdade jurídica, vem também as questões de liberdade promulgada pelas mulheres: a vontade de independência financeira, participação social, melhores condições de acesso ao poder e de demais virtudes partilhadas normalmente pelos homens brancos.

No cartaz lemos as principais informações sobre o evento. Na parte inferior vemos que o Congresso contou com apoio de diferentes entidades, como a Associação das Donas de Casa, Movimento do Custo de Vida, Frente Nacional do Trabalho, Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, Sociedade Brasil Mulher, Clube de Mães, Associação das Mulheres, Casa de Cultura de Guarulhos e a Oposição Sindical SABESP/CETESB e do Teatro Ruth Escobar, também local do Congresso, localizado na região central de São Paulo. Acima, verificamos o endereço e as datas do Primeiro Congresso da Mulher Paulista, que seriam entre os dias 3,4 e 8 de março de 1978.

Cada dia tinha um foco principal. No dia 3, entre as 9 e 17 horas, as discussões centrariam no “trabalho doméstico, mulher que trabalha fora, creches”. No dia seguinte, em mesmos horários, seria “educação, controle da natalidade, sexualidade e participação política da mulher”. No dia 8, somente às 20 horas, seriam as “Resoluções do Congresso e comemoração do Dia Internacional da Mulher”.

O cartaz foi criado como instrumento de divulgação. Ele foi criado antes da realização do evento, evidentemente. Contudo, suas propostas – tanto o conteúdo imagético do cartaz quanto as pautas que o Congresso iria focar – partem de uma rejeição as formas de sujeição. Foi um evento que buscou discutir temas diversos, tendo em mente a ideia de uma dupla militância: a de fora de casa, nos empregos mal remunerados, e dentro, com o trabalho doméstico não valorizado pelos companheiros. Foi um evento aberto que contou com condução entre diversos bairros da capital paulista, distribuição de comida e recomendavam que as mulheres levassem seus filhos.

O Congresso não terminou em um tom pessimista. Ele uniu três prioridades de luta: salário igual para igual trabalho; plano nacional de saúde da mulher; e luta pelas creches, a reivindicação que, de acordo com Maria Amélia Telles, era a mais elaborada e considerada

pelas mulheres que ali estavam como a sua principal pauta<sup>151</sup>. É notável que neste congresso havia uma tensão entre a experiência das mulheres na esfera privada – de suas casas, de suas experiências – e na esfera pública – de seus trabalhos e de suas movimentações sindicais e em partidos. Não apenas uma tensão, mas sim uma confluência: suas experiências individuais sendo marcadoras de uma ampla situação que acometia as mulheres trabalhadoras. Parte das feministas se questionavam se grandes congressos seriam efetivos, pois pareciam uma imitação dos modelos de disputa de poder mais machistas – visto que o I Congresso da Mulher Paulista foi parcialmente tutelado por homens do PCB<sup>152</sup> –, outras que acreditavam que as mulheres deveriam era diversificar suas lutas de todas as maneiras, independente de ser em grandes congressos ou em ações militantes nas periferias ou em rodas de conversa, com fins de modificar as estruturas sexistas que então vigoravam.

Foi um congresso movimentado e heterogêneo. De acordo com Maria Lygia de Moraes, este congresso fez com que as mulheres obtessem um lugar de maior privilégio em frente aos partidos de esquerda<sup>153</sup>. Eram operárias, líderes negras, trabalhadoras, mulheres de sindicatos e de clubes de mães. Movimentaram pessoas, conquistaram grandes espaços de atuação, sem perder de vista a pauta da Anistia e das liberdades democráticas.

Como é verificável na fotografia do Acervo Rachel Moreno<sup>154</sup>, o cartaz do evento continuava a circular nele mesmo. Não era apenas um instrumento de divulgação, de convite, mas ele foi colado em móveis, paredes, no palco do evento. Operava também como identidade do Congresso da Mulher Paulista (FIGURA 18):

FIGURA 18: Fotografia do 1º Congresso da Mulher Paulista

<sup>151</sup> TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.103.

<sup>152</sup> MORAES, Maria Lygia Quartim de. **A experiência feminista dos anos 70**. Araraquara: UNESP, 1990. p. 53.

<sup>153</sup> MORAES, Maria Lygia. **Mulheres em movimento: o balanço da década da mulher do ponto de vista do feminismo, das religiões e da política**. São Paulo: Nobel-Conselho da Condição Feminina, 1985. p.97.

<sup>154</sup> Ao pesquisar em meios online por notícias e relatos do 1º Congresso da Mulher Paulista, deparei-me com o blog pessoal de Rachel Moreno, que conta com um rico acervo iconográfico de protestos, reuniões e eventos feministas da década de 1970.



Fonte: 1º Congresso da Mulher Paulista. 1979. Fotografia. Acervo de Rachel Moreno. Disponível em: <<https://rachelmoreno.wordpress.com/fotos/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2019.

Os braços que se ergueram em reivindicações e motins se materializaram em suportes impressos. O gesto político tomou forma em sua materialização em papel. Foi feito circular. Foi visto, lido, interpretado pelas mulheres que o contemplaram. Foi chamariz para suas participações políticas. Tal qual a voz alta que reverbera palavras de ordem por um megafone, este gesto também conclamou pessoas. São formas que trazem consigo palavras de ordem através de seu aspecto poético, que conduziram, de forma autogerida e autodeterminada, à mobilização de mulheres. Reivindicavam, na turbulência das circunstâncias que lhes eram impostas, pela sua cidadania e participação política, na tensão da existência de uma violência institucionalizada que desejava justamente a sua repressão<sup>155</sup>.

1978, ano da realização deste evento, ainda eram tempos em que era necessário passar por debaixo das frestas do cerceamento e repressão para realizar um evento de debate e de criação de propostas. A ação de juntar pessoas para discutir, refletir, repensar e debater ainda era visto, talvez não com tanto temor de uma “comunização em curso” como houve com a violência sistemática e cerceamento do debate político-cultural da oposição do pós AI-5, ainda como uma ameaça. Por mais que fosse mais possibilitado o espaço de debate em oposição à ditadura militar já nos fins da década de 1970, com a abertura política dada após as eleições dos anos de 1976 e 1978 com vitória do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e o fim da censura à imprensa, o clima predominante ainda era de incerteza<sup>156</sup>. Em 1978 os militares ainda temiam e observavam atentos a “abordagem de temas polêmicos” em eventos feministas,

<sup>155</sup> Ibidem, p.34.

<sup>156</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984, p.200.

argumentando que eles distorciam “os atos do Governo e a própria realidade brasileira”<sup>157</sup>. E assim como seus eventos eram perseguidos e fiscalizados, as suas imagens – e gestos – também o eram.

Fazer submergir os gestos e as imagens, manifestar-se. Qual o local para fazer as imagens circularem? Quais os lugares onde a vontade popular transborda?

## 2.2 MULHERES OCUPANDO O ESPAÇO PÚBLICO

*Do que se compõe a rebelião? De tudo e de nada. Uma eletrecidade que pouco a pouco se solta, uma chama que subitamente brota, uma força que erra, um sopro que passa. Esse sopro encontra seres que pensam, cérebros que sonham, almas que sofrem, paixões que ardem, misérias que gritam, e os carrega consigo.*

*(Victor Hugo, Os Miseráveis, 1951)*

As cidades enquanto um lugar, uma paisagem de fundo e também enquanto um tema. Um espaço de ebulições inventivas, das multidões, das compras de mercadorias e da revolta. Ao pensar no conceito de “espaço público” adentramos também ao imaginário da vida nas grandes cidades. Se mostrar, aparecer, e também ver, representar e imaginar.

As mulheres ocupando os espaços públicos não foi uma invenção da conjuntura da década de 1970. Isso era uma constante em épocas anteriores, com as batalhas do século XVIII, as lutas pela educação de mulheres, os levantes de mulheres pelo fim da escravidão, dentre tantas outras que vão além do espaço desta pesquisa<sup>158</sup>. Mesmo que não fosse inédito, persistia na sociedade brasileira como um todo uma recusa às reivindicações das mulheres e as suas correspondentes ocupações no espaço público. Algo como: “lugar de mulher é dentro de casa” ou “lugar de mulher é no tanque” e apontamentos do gênero que elucidavam que a arena pública não era lugar “de mulher”.

A noção de “espaço público”, em vez de orientar-se para um limite geográfico, conecta-se a ideia de um espaço democrático da política, lugar de encontro entre cidadãos e cidadãs, de debate. Ou seja, é um espaço de aparição, um lugar do direito de aparecer. As normas de gênero, por sua vez, ditam os modos de se aparecer no espaço público, assim como a distinção entre

<sup>157</sup> Serviço Nacional de Informações. Informação nº 054/116/ABH/78. 11 mai. 1978.

<sup>158</sup> Para mais nomes e exemplos ver em: PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. **Participação feminina no debate público brasileiro**. In: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi. (organizadoras). Nova História das mulheres no Brasil. – 1. ed., 1a reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013, p. 194-217.



este espaço e o privado<sup>159</sup>. As mulheres que se opunham à ditadura e aos padrões de gênero rompiam com a norma social destinada a elas. Saíam dos limites privados de suas casas para partir ao espaço público: o espaço tido enquanto dos homens, da política, da intelectualidade, dos negócios, dos “assuntos sérios”. Exercitavam o seu estado de aparição, o seu direito de aparecer,

um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária.<sup>160</sup>

As regulações de gênero tem relação direta com suas aparições em público, como são lidas, como são interpretadas, temidas ou banidas. Ir às ruas, em um primeiro momento, é pagar as suas contas, é se deslocar pelas ruas e avenidas, enfim, se mover. Porém, é nas ruas que os conflitos são abertos. As bombas, as cavalarias, os gritos de ordem, os revoltosos em caminhada. Indo a público para expressar revolta, em grandes ruas, ao lado de transeuntes e da vida cotidiana, para fazer emergir uma insurgência, mostrando à força a sua existência, estas mulheres exigiam uma vida possível de ser vivida, com cidadania, direitos, oportunidades semelhantes aos homens brancos. Ocupar o espaço público, portanto, é rejeitar a submissão, a privação de direitos, as condutas de gênero. É um exercício de liberdade e de tomada de consciência.

As largas ruas das grandes cidades: ao mesmo tempo em que a paisagem construída de ferro, expondo as suas mercadorias, poderia ser assustadora, mas também era potencialmente acolhedora. Se Benjamin debruçava-se sobre a Paris do século XIX e a sua arqueologia da rua – as passagens, o ferro como material da arquitetura moderna, os *flâneurs* – podemos pensar também nessas reminiscências no projeto de se produzir uma “Paris nos trópicos” no Brasil da Primeira República. Um processo de “civilização” dos costumes dos indivíduos e também da remodelação das capitais, com novas e largas avenidas, construção e prédios, *modernizando-se*. Ouvia-se o barulho da buzina do automóvel entre os escombros das ruas de pedra, a luz elétrica, bueiros, cartazes em paredes, luminosos, personagens como desabrigadas, camelôs, anônimos.

As cidades apareciam também enquanto imagens que buscavam saciar a curiosidade. Imagens panorâmicas de centros urbanos difundiam-se. As novíssimas lentes objetivas mostravam a curiosos as novas realidades técnicas e sociais. Estas imagens panorâmicas

---

<sup>159</sup> BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2018. p.14. Digitalizado.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 13.

poderiam informar, e também anunciavam a expressão de um novo sentimento de vida: “Nos panoramas, a cidade amplia-se, transformando em paisagem”<sup>161</sup>. O espaço público e urbano torna-se também um lugar de se imaginar. São espaços, ícones, que sonhavam com a próxima época. Imagens do desejo, em que diante de seus olhos “surge em imagens a época seguinte”<sup>162</sup>.

Imagem do desejo, paisagem da revolta. O lugar dos avisos luminosos também é o lugar dos protestos e das barricadas. A paisagem parisiense dos levantes de 1830, com a sua ebulição revolucionária, fumos de canhão, barricadas nas ruas, corpos nas largas avenidas, entre a Paris moderna e as construções do século XIV era também o lugar do sonho e do desejo – “esta barricada não é feita nem de pedras, nem de traves (...) é feita de dois montões, um de ideias e outro de dores”<sup>163</sup> (FIGURA 19):

FIGURA 19: A Liberdade Guiando o Povo



Fonte: DELACROIX, Eugéne. A liberdade guiando o povo. Pintura à óleo. 260 cm x 325 cm. 1830. Museu do Louvre.

A pintura à óleo “A Liberdade Guiando o Povo” (1830) do pintor francês Eugéne Delacroix (1798-1863) é uma obra em comemoração ao levante de julho de 1830, ocasião de queda do rei Bourbon Carlos X<sup>164</sup>. Também chamado de “Três Gloriosas”, foi um evento entre

<sup>161</sup> BENJAMIN, Walter. Paris capital do XIX. In.: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.40.

<sup>162</sup> Ibidem. p.39.

<sup>163</sup> Trecho extraído do livro “Os Miseráveis” (1862) de Victor Hugo (1802-1885), onde é descrita a paisagem e o cotidiano das barricadas parisienses do XIX. Ver em: HUGO, Victor. Os Miseráveis. Disponível em: <<http://colegioplante.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Os-Miseraveis-Victor-Hugo.pdf>>. Acesso em: 14 de março de 2022.

<sup>164</sup> HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p.204.

os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830. Nestes três dias, a população parisiense e sociedades secretas republicanas realizaram levantes contra o então rei da França, tendo como resultado a sua abdicação, substituindo assim a monarquia absoluta pela constitucional, tendo Luis Felipe de Orleans alcançado ao trono<sup>165</sup>.

Delacroix, autor da obra, era politicamente moderado e declaradamente “anti-burguês”<sup>166</sup>. A pintura foi comprada pelo estado francês em 1831, no afã de exibí-la no Palácio de Luxemburgo como uma lembrança ao Rei Louis Philippe. Após 1832, com a Rebelião de Junho<sup>167</sup> e a morte de General Lamarque, a pintura passou a ser considerada politicamente inflamatória e perigosa, tendo sido retirada de exposição. O quadro foi, enfim, devolvido a Delacroix para em 1874 entrar em exposição no Museu do Louvre, em Paris, anos após a restauração da República<sup>168</sup>.

Todas essas agitações a respeito da recepção da obra apontam também as crises das rápidas alternâncias de regime na França daquele tempo, a saturação dos sistemas políticos em tempos de mudanças sociais aceleradas, a sua intranquilidade. A imagem da tela também permite vislumbrar as formas das políticas de massa de 1830, menos dependentes de irmandades secretas, mais autogeridas, apresentando a barricada enquanto um dos grandes símbolos de insurreição popular. Bloqueando as ruas de Paris, madeiras, estilhaços, pedaços, restos do cotidiano da classe trabalhadora daquela cidade. A classe trabalhadora pobre, a classe operária, formava estas agitações, formando um novo movimento revolucionário proletário-socialista<sup>169</sup>.

A tela mostra uma Paris revolucionária, urbana, com os fumos de canhão se dissolvendo entre o povo com armas na mão e a população sangrada ao chão. Em uma pintura com baixo contraste de cores e uso da técnica de *chiaroscuro*, o vermelho e azul da bandeira se sobressaem. As classes sociais das personagens são várias, mostrando homens burgueses com estudantes, trabalhadores, jovens e adultos. A mulher ao topo do quadro, personificando o conceito de Liberdade, segura a bandeira e é ela quem guia o povo. Sua missão heróica é a de guiá-los, não ordená-los.

---

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.55.

<sup>167</sup> Levante anti-monarquista realizado entre os dias 5 e 6 de junho em 1832, na tentativa dos republicanos de derrubar a Monarquia de Julho, estabelecida em 1830.

<sup>168</sup> BOIME, Albert. **Art in an age of civil struggle (1848-1871)**. Chicago: University of Chicago Press, 2007. p. 16.

<sup>169</sup> HOBSBAWM, 1977. p.135.

Em uma composição alegórica, a mulher com suas roupas drapeadas e soltas de seu corpo e braços e o seu barrete frígido ergue a bandeira francesa. A mulher seminua e descalça, acompanhada da névoa e de restos mortais:

Na grande tela de 1830, a mulher que agita o estandarte tricolor sobre as barricadas é, ao mesmo tempo, a Liberdade e a França. E quem luta pela liberdade? Plebeus e intelectuais burgueses: em nome da Liberdade-Pátria sela-se a *union sacrée* entre os plebeus despossuídos e os senhores de cartola<sup>170</sup>.

Entre estudantes, combatentes e burgueses, a Liberdade surge neste cenário caótico como uma figura feminina e semidivina. É uma mulher que guia o povo, e é notável a ausência de outras mulheres nesta barricada. Entre os corpos despertos, mortos, agitados, antagônicos do protesto, vemos apenas uma mulher, iluminada ao centro, quase como flutuasse diante dos agitos e dos corpos ensanguentados. “Liberdade” é um substantivo feminino na língua francesa – *liberté* – assim como também outras exaltações nacionalistas também o são, como pátria e república. Do lema da Revolução Francesa de 1789, “liberdade, igualdade e fraternidade”, foi se formando uma alegoria dos ideais republicanos em forma de uma entidade feminina, Marianne. É ela quem está na obra de Delacroix. A ausência de roupas que lhe caem pelo corpo também sugerem a combinação da representação de feminilidade e de liberdade. Ao deixar seu corpo livre, é notável que é de uma mulher.

Enfim, “Liberdade guiando o povo” é uma obra “que culmina em uma exortação retórica (...) Até a figura alegórica é um misto de realismo e retórica: uma figura “ideal” que, para a ocasião, vestiu os trapos do povo e, em vez da espada simbólica, empunha um fuzil de ordenança”<sup>171</sup>. Essa figura feminina que flutua seria não apenas uma representação do que vem a ser a liberdade, mas também um gesto de presença, de aparição pública<sup>172</sup>.

Em um impresso do MFPA e em um boletim criado e impresso no México, via-se uma mulher de roupas drapeadas e rasgadas segurando firmemente uma bandeira branca. Nela, apenas consta: Anistia (FIGURA 20):

FIGURA 20: A liberdade guiando o povo no MFPA e em "Brasil Boletim Informativo"

<sup>170</sup> ARGAN, 1992. p.56.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Conflicts of gestures, conflicts of images. **The Nordic Journal of Aesthetics**, nº55. 2018a. p.11.



Fonte: PANFLETO produzido pelo MFPA - Núcleo de Belo Horizonte. abr. 1978. Capas desta História; Brasil Boletín Informativo. 1 edição. ju. 1978. ASMOB.

A reinterpretación imagética do quadro de Delacroix aparece nos impressos militantes mais enquanto uma alegoria do que seria a anistia brasileira: ela guiando o povo brasileiro rumo a liberdade em um futuro sem repressão de Estado. Liberdade dentro dos moldes do lema da Revolução Francesa. Liberdade de voltar ao seu país de origem, de escolher seus representantes, de retorno do habeas corpus e demais instrumentos jurídicos voltados às liberdades individuais.

O termo “alegoria” abarca uma série de funções. A etimologia da palavra corresponde ao conceito que a nomeia: falar de outra coisa e não de si mesma (“alos” sendo outro, “agorin”, falar). Isto é, a alegoria é a produção da virtualização de um significado, que vem a transmitir sentidos além do literal.

Walter Benjamin em “Origem do drama barroco alemão”, ao debruçar exaustivamente sobre o conceito de alegoria na modernidade, aponta a sua existência enquanto um instrumento explicativo do mundo material à luz do tempo social, fazendo dela compreensível a partir do seu contexto social e histórico. Mostra, apresenta algo, em uma multiplicidade de sentidos<sup>173</sup>. Alegorias são bastante conhecidas nas fábulas e parábolas, com seus sentidos figurados, duplos, didáticos, ancorados em um certo matiz moralizante.

Outro aspecto levantado por Benjamin é a oposição entre alegoria e símbolo. A alegoria oferece uma significação que é percebida em atravessamento com a razão, dependendo da transformação de fenômenos em conceitos e, em seguida, nestes em imagens. Neste processo,

<sup>173</sup> BENJAMIN, Walter. **Alegoria e drama barroco**. In.: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 188.

o conceito em questão torna-se limitado às elaborações mentais, em traduções sensíveis, para ser apreendido.

“A imaginação da guerra dificilmente se faz sem a produção de tais alegorias”<sup>174</sup>. O que Benjamin nos mostra, afinal, é a imanência política presente nas alegorias, em seus jogos linguísticos que nos revelam o que há de enigmático. As alegorias não seriam uma técnica de ilustração por imagens, mas sim expressão e linguagem<sup>175</sup>. Além disso, é na sua imanência expressiva onde cabe, dialeticamente, uma marca do afeto que a liberta de uma reputação de frieza e simpleza<sup>176</sup>.

A alegoria de Delacroix foi sobreposta em impressos brasileiros em uma espécie de advertência através da memória visual. No caso da representação da pintura francesa do panfleto produzido pelo MFGA de Belo Horizonte, a Liberdade aparece enquanto ilustração do poema do escritor Thiago de Mello (1926-2022), exilado político na época. O título de sua poesia é a mesma da letra da música do cantor Tim Maia, censurada em junho de 1978, sob a justificativa de que na composição "a autoridade é apresentada aos olhos do público como os responsáveis (sic) por medidas ditas arbitrárias, enquanto os punidos seriam seres injustiçados, o que os faria cair na simpatia popular"<sup>177</sup>.

O panfleto foi encaminhado na ocasião de um encontro em comemoração aos 33 anos da Anistia de 1945. Foi solicitado que o panfleto fosse divulgado de diferentes formas: “faculdades, jornais, sindicatos, igrejas, atos públicos”<sup>178</sup>. Realizado em 18 de abril de 1978 no Colégio Santo Antônio na capital mineira, entidades e movimentos sociais se juntaram em torno de mil participantes para ler conjuntamente mensagens de presos políticos e ouvir depoimentos de pessoas atingidas pela repressão. A anistia foi levantada neste evento, tendo vista a carta de presos políticos apresentada nesta ocasião, como uma causa essencial.

Outra apropriação da “Liberdade guiando o povo” está na primeira edição do "Brasil Boletín Informativo", desenvolvido no exílio mexicano. A mesma imagem, de mesma autoria, foi utilizada para estampar sua capa, em uma edição que teve como tema central a anistia. Fazendo parte de um grande grupo de impressos criados no exílio com o objetivo de levar informações sobre o Brasil para a comunidade exilada, esta edição tinha como conteúdo central a anistia.

<sup>174</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história I. Belo Horizonte: UFMG, 2017b. p.149.

<sup>175</sup> BENJAMIN, 1984. p. 184.

<sup>176</sup> DIDI-HUBERMAN, Ibidem.

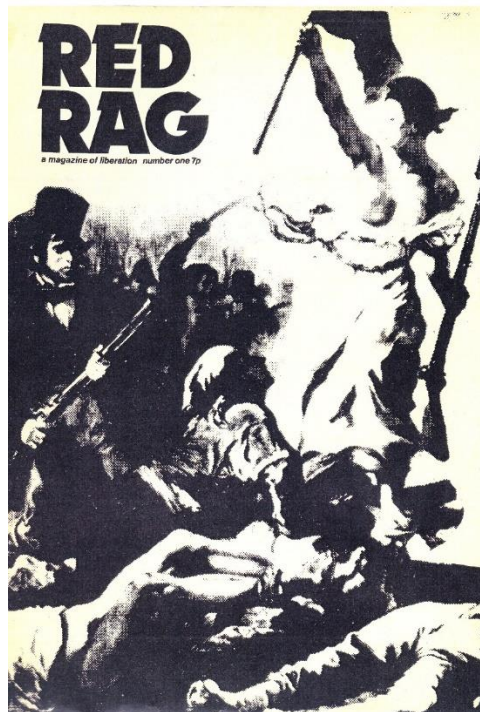
<sup>177</sup> Arquivo Nacional. Serviço de Censura de Diversões Públicas, TN.2.3.51715.

<sup>178</sup> Arquivo Nacional. Serviço Nacional de Informações. Informação nº 054/116/ABH/78.



Em outro impresso do exterior, porém sem vínculos diretos com a comunidade exilada brasileira ou com as feministas brasileiras, a mesma figuração da “Liberdade guiando o povo” foi impressa. Tive contato com essa capa ao acaso, ao realizar pesquisa no acervo da “Feminist Library” em Londres em 2021. Buscando imagens de periódicos feministas europeus e latino-americanos, deparei-me com a capa da revista feminista britânica “Red Rag”, parte do quadro de Delacroix estampa a primeira edição. O nome da publicação, algo como “pano vermelho” ou “trapo vermelho”, remete justamente à uma das cores da bandeira erguida por Marianne (FIGURA 21):

FIGURA 21: Red Rag



Fonte: Red Rag. 1973. n.1. Feminist Library.

A referência ao caso de “Red Rag” é exemplar para mostrar como essa mesma apropriação circulou por outros lugares e outras movimentações feministas, não restritas apenas ao preâmbulo e à preocupação de mulheres brasileiras. Já tendo abordado na tese as imagens do quadro de Delacroix em impressos dos feminismos brasileiros, em pesquisa empreendida na Feminist Library em Londres, deparei-me com esta imagem, o que me fez pensar na circularidade da “Liberdade guiando o povo” e na construção de um imaginário ao seu redor. Dela enquanto um símbolo para as mulheres que clamavam pela sua própria liberdade. Ponderei também sobre como a imagem foi recortada, modificada. Se nas duas imagens anteriores a bandeira que ela segurava era da anistia, nos feminismos britânicos a sua bandeira é apenas um

trapo de uma cor que não conseguimos decifrar, por conta de sua fotocópia. Penso que é o trapo vermelho o que Marianne segura, que batiza a sua revista. Uma outra apropriação vem a ser uma de 1978, em que essa mesma imagem circulava na capa de “Nós Mulheres”, ilustrada por Conceição Cahú (FIGURA 22):

FIGURA 22: Capa de Nós Mulheres



Fonte: Nós Mulheres. n.7. mar. 1978. Arquivo da Fundação Carlos Chagas.

A ilustração da capa foi feita por Conceição Cahú (1944-2006). Ela já era uma artista reconhecida na época desta capa. Pernambucana, nascida na pequena cidade de Floresta, trabalhava principalmente com cartuns e publicava com relativa frequência em jornais de alta circulação da capital paulistana, como Folha de São Paulo, Jornal da Tarde e Gazeta Mercantil, e revistas femininas da Editora Abril como Nova, Capricho e Cláudia. Seus desenhos centravam-se em temas da política brasileira e críticas sociais, sem perder de vista as reivindicações das mulheres. Em seus trabalhos há a mescla de diferentes técnicas, mas a



cartunista recebeu destaque principalmente por conta de seu traço em bico de pena<sup>179</sup>. Traços finos, pontilhados, hachurados.

Sua reinterpretação de "Liberdade guiando o povo", ao contrário dos impressos apresentados anteriormente, mostra mais da cena disposta no quadro. Ela não está sozinha, mas acompanhada de dois outros indivíduos: uma pessoa aos seus pés, olhando para seu rosto, e um jovem estudante vestido com boina, roupas surradas, uma bolsa com um brasão estampado e duas pistolas, uma em cada mão. A Liberdade aparece aqui também armada com uma baioneta, assim como na pintura original.

Ao contrário de muitos de seus trabalhos, Conceição Cahú aqui não compõe uma sátira ou uma denúncia social. Não é uma charge sobre pobreza ou realidade política. É uma alegoria visual para a temática da revista: as mulheres em busca de liberdade. Foi feita, portanto, uma livre interpretação – como ela mesmo denominou – da analogia de "erguer a bandeira" da autonomia e emancipação das mulheres. Brinca-se com a questão da própria liberdade, uma mulher, levantar esta bandeira; de um quadro clássico, amplamente reproduzido e estudado do século XIX, sustentar pautas de mulheres latinoamericanas.

Nós Mulheres foi um boletim que circulou entre 1976 e 1978, publicado pela Associação de Mulheres. Rosalina da Cruz Leite pontua que o fato de ser vinculada a uma associação mostra como esta revista servia em muito como um instrumento de divulgação, como forma de publicizar as discussões de mulheres de um ativismo mais organizado que não estavam presentes na grande imprensa<sup>180</sup>.

"Nós Mulheres" se posicionava claramente enquanto feminista desde a sua primeira edição. Parte de seu corpo editorial contava com experiências com o feminismo no exílio, tendo inclusive participado do Círculo de Mulheres de Paris. Desejavam veicular neste jornal as lutas sociais das mulheres, tendo seus conteúdos permeados entre o trabalho doméstico, a vida da dona de casa, trabalho na indústria, custo de vida e direitos reprodutivos. A edição de número 7, a que traz a reinterpretação de "Liberdade guiando o povo", trouxe matérias sobre as associações de mulheres e de militância feminista espalhados pelo Brasil, escolas para crianças e mulheres sindicalistas. A revista era composta em sua maioria por ex-exiladas que haviam participado de grupos de debate feminista na França e tinham a ambição de levar este conteúdo para a classe operária.

<sup>179</sup> **Memória Sertão Memorial Conceição Cahú**. Tv Caatinga. Universidade Federal do Vale do São Francisco. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=jP\\_bSfbj5k0&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=jP_bSfbj5k0&t=2s)>. Acesso em: 14 de setembro de 2019.

<sup>180</sup> LEITE, Rosalina de Santa Cruz. Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.11, n.1. jan-jun/2003. p.235.

O uso do vocativo "nós mulheres" servia como linha condutora de ação política, de aproximar as mulheres intelectualizadas e trabalhadoras como companheiras que sofriam opressões semelhantes por serem do sexo feminino. Havia uma tentativa de se trabalhar com a tríade gênero, classe e raça em suas temáticas, firmando o compromisso de levar o feminismo para mulheres que não estavam inseridas no ambiente da intelectualidade.

A revista entendia que "a liderança da luta feminista cabe às mulheres das classes trabalhadoras que não só são oprimidas enquanto sexo, mas também exploradas enquanto classe"<sup>181</sup>. Rosalina Santa Cruz Leite afirma que isso não se dava de forma tutelar<sup>182</sup>. "Nós Mulheres" não se sustentou apenas enquanto um veículo de comunicação que falava somente sobre corpo, prazer e sexualidade, mas também sobre temas pertinentes do operariado feminino, da precariedade da situação das donas de casa, da dupla jornada e da feminização da pobreza.

Em sua capa trazendo a imagem da "Liberdade" de Delacroix, temos a referência a bandeira sendo erguida. Uma bandeira com o símbolo do espelho de Vênus, sendo levantada por uma mulher. A imagem da bandeira repetia-se nas páginas da matéria "Abrindo caminhos", onde a revista trouxe um panorama de grupos feministas de São Paulo e Rio de Janeiro<sup>183</sup>. Na abertura da matéria, diz-se:

No Brasil de hoje, sofremos a falta de liberdade para nos expressar e organizar – por isso unimos nossas vozes as de todas as que pedem pela democracia (...) vamos aos poucos descobrindo a profundidade de nossas carências e adquirindo a força necessária para gritar por elas<sup>184</sup>.

"Liberdade", portanto, aparece tanto enquanto sinônimo de emancipação e autodeterminação quanto ao anseio de retorno das liberdades democráticas. Isto é, liberdade enquanto oposição às formas de dominação. Se em "Nós Mulheres" a bandeira erguida era a do símbolo do feminismo, no panfleto do MFPA e na capa de Brasil Informativo, a bandeira vinha com a palavra "Anistia". Ambas imagens trazem, dentro das disputas feministas daquele tempo, o imaginário da liberdade e a imagem da bandeira.

Erguer bandeiras, levantar bandeiras. São expressões recorrentes para se falar sobre apegar-se a ideais, a lutar por causas. Nessas imagens vemos essa expressão de maneira bastante literal. A Liberdade de Delacroix que ergue o tecido agitado, um tecido que carrega em si, estampado, as causas dos seus grupos.

---

<sup>181</sup> Editorial. **Nós Mulheres**, n.7. mar. 1978.

<sup>182</sup> LEITE, *Ibidem*.

<sup>183</sup> Associação das Donas de Casa, Pró-Mulher, Associação das Mulheres e Nós Mulheres, Clubes de Mães, Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, Nova Mulher Editora, Comissão de Mães em Defesa dos Direitos Humanos, Sociedade Brasil Mulher, Movimento Feminino do MDB e o MFPA.

<sup>184</sup> Abrindo caminhos. **Nós Mulheres**, n.7. mar.1978.

Utilizando-se de uma imagem de um evento passado, de forças históricas de outros tempos, dos levantes parisienses de meados do século XIX, novas imagens foram criadas, reconfiguradas, carregando em si o símbolo daquela Liberdade produzida no XIX. Nessas circunstâncias de crise política, de crise revolucionária, o passado relampeja. Nesse retorno do passado em transbordamentos pontuais de movimentos populares, nesses momentos, são evocadas imagens do passado, “pegando deles nomes, palavras de ordem, trajes, na intenção de representar uma nova peça histórica nessa antiga e venerável forma e, com toda uma linguagem emprestada”<sup>185</sup>. Pegou-se a imagem de uma insurreição política para retratar outra. A bandeira revolucionária tricolor de Delacroix, agitada, segurada por uma mulher que flutua entre corpos, foi substituída por outras bandeiras, outras insurreições; pela anistia, pela luta feminista.

A bandeira, uma força em movimento, um pano que se agita, que simboliza tanto a imagem de uma nação – a bandeira de um país – quanto a de movimentos populares, sendo um remendado de tecido que opera como uma superfície de visibilidade que satura o espaço sensível dos protestos, das manifestações<sup>186</sup> (FIGURA 23):

FIGURA 23: Bandeiras levantadas



FONTE: MODOTTI, Tina. Mulher com bandeira. Fotografia. 1928. In.: DIDI-HUBERMANN, 2017. p.125; CARMO, Marcia. 'O Chile acordou': autora da foto viral que marcou protestos conta o que sentiu ao capturar imagem. 29 out. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50229216>>.

Acesso em: 7 fev. 2022.

Trago estas duas imagens de levantes dos séculos XX e XXI para ponderar sobre os usos de um certo símbolo, a bandeira, em diferentes tempos e lugares, com o propósito de recusar estados de sujeição. A primeira, fotografia de Tina Modotti (1896-1942) intitulada

<sup>185</sup> BUTLER, 2015, p.35.

<sup>186</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19.

“Mulher com bandeira” foi produzida no México em 1928. A segunda, uma fotografia feita por um celular nas passeatas do Chile em 2019.

Tina Modotti era uma fotógrafa e ativista política italiana. Mudou-se para o México na década de 1920, fotografando trabalhadores, militantes, paisagens urbanas. Uma de suas fotografias é a de uma mulher segurando uma bandeira ao seu lado direito. Ela, com trajes tradicionais e de limpos sapatos, caminha carregando uma bandeira enorme e que é, aparentemente, relativamente pesada. Ela não olha para a lente fotográfica, nem para a bandeira, mas sim para frente. A vemos apenas de perfil.

A fotografia que traz a bandeira mapuche em seu topo foi um registro do chamado “Estallido Social”. A imagem logo foi disseminada nas redes sociais e tornou-se um símbolo dos protestos no Chile por reformas sociais. Eclodindo em outubro de 2019, foi uma movimentação que gerou protestos civis e demandas que contribuíram para que fosse realizada a eleição de uma assembleia constituinte e uma reforma ministerial. A fotografia traz não a bandeira chilena, mas sim a Mapuche, povo indígena originário do Chile e da Argentina.

A bandeira, esse tecido que se move, grande, que balança com o vento, que muitas vezes precisa ser segurado, levantado, erguido, que colore e preenche passeatas, protestos e manifestações, é também uma forma de alegoria republicana.

Embora as feministas brasileiras, exiladas ou não, não estivessem erguendo o simbolismo do estado francês da obra de Delacroix, elas estavam rerepresentando uma alegoria em outras configurações. Não a “Liberdade” enquanto metáfora, mas enquanto uma forma imagética em que uma personagem poderia ser interpretada como representativa de um significado político, da alegoria enquanto um processo de constituição de sentido<sup>187</sup>. Isto é, um elemento – no caso, uma imagem – foi arrancada de seu contexto original, atribuindo-lhe um novo sentido.

A utilização de uma alegoria da República foi utilizada também em um outro impresso feminista, Maria Quitéria. O nome vem de uma mulher real, de semelhante nome, nascida em 1792 na cidade de Cachoeiro na Bahia. É uma personagem que aparece consagrada na historiografia brasileira do século XIX como uma grande personagem da independência do Brasil. Aos dezenove anos, Maria Quitéria pediu permissão de seu pai para se juntar às forças imperiais para lutar na Guerra da Independência em 1822. Ele lhe negou o pedido, dizendo que "as mulheres fiam, tecem e bordam e não vão a guerra". Ela, que já sabia montar, caçar e manejar armas, fugiu de casa e usou um disfarce masculino para se inscrever. Cortou seus

---

<sup>187</sup> BENJAMIN, 1984, p.196-197.

cabelos e usou as roupas do seu cunhado, ingressando como um soldado no Regimento de Artilharia<sup>188</sup>.

Não é bem sabido quais eram as motivações que levaram Maria Quitéria a participar da guerra, a não ser, em suas palavras, por um ímpeto patriota, uma ardência de "amor à pátria"<sup>189</sup>. Seu novo nome era José Cordeiro de Medeiros, ou apenas Soldado Medeiros. Seu disfarce foi descoberto, mas sua participação não lhe foi negada. Foi, inclusive, honrada pelo próprio imperador brasileiro e continuamente enaltecida por ter sido a primeira mulher a ingressar carreira militar no Brasil e continuamente descrita pela história oficial enquanto uma heroína excêntrica<sup>190</sup>.

O nome desta personagem foi o adotado para intitular o boletim do MFPA. Lançado em 1977, "Maria Quitéria" serviu como um instrumento de divulgação das pautas pela Anistia. As matérias eram sobre os rumos do movimento e opiniões de jornalistas, advogados e figuras da Igreja Católica sobre a promulgação de uma possível Lei de Anistia. A linha editorial seguia próxima ao pensamento do próprio movimento, onde mulheres eram constantemente convocadas para integrarem o MFPA. O boletim durou até 1979 e quatro edições foram publicadas, com recursos próprios do Movimento.

Era um boletim em formato A4, de dezesseis páginas, com algumas páginas com a diagramação sem um grande rigor técnico. Mesmo com sua tiragem reduzida, era acessível principalmente às pessoas pertencentes à classe política, sobretudo políticos do MDB e órgãos de classe, como a OAB. Era uma cena comum ver mulheres carregando o boletim embaixo do braço em eventos da Lei da Anistia<sup>191</sup>.

A primeira edição do boletim consistiu basicamente em mostrar o que era o MFPA e as suas respectivas posições políticas. Os textos já haviam sido publicados antes em outros periódicos, cedidos pelos seus autores<sup>192</sup>. Quem estampa a capa é a própria Maria Quitéria (FIGURA 24):

FIGURA 24: Capa do boletim Maria Quitéria

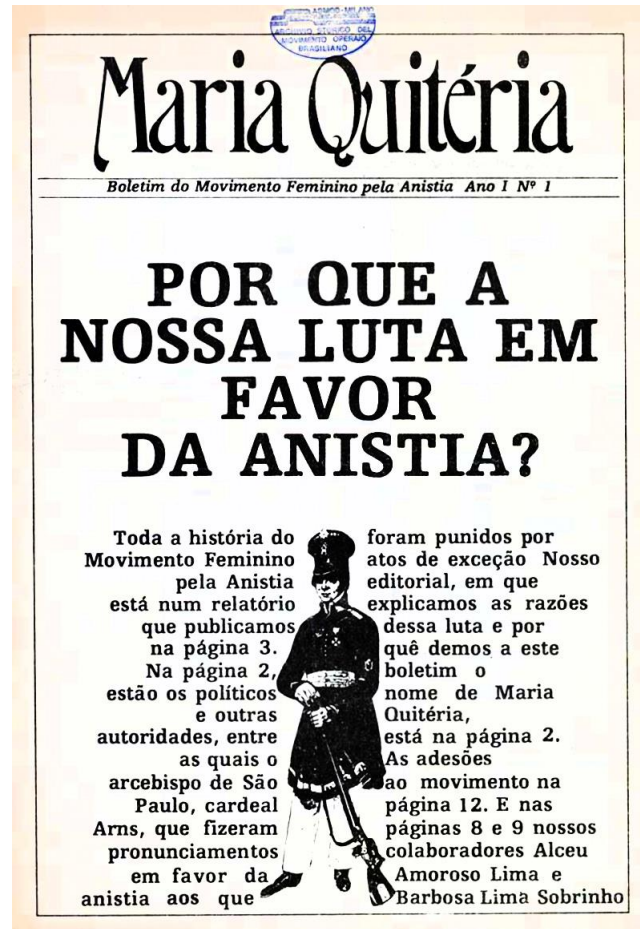
<sup>188</sup> PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. **Participação feminina no debate público brasileiro**. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p.685. Digitalizado.

<sup>189</sup> Ibidem. p.684.

<sup>190</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. **Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras**. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 1502. Digitalizado.

<sup>191</sup> Ibidem. p.43.

<sup>192</sup> Ibidem. p.45.



Fonte: Maria Quitéria. nº1. 1975, Acervo LEGH/UFSC.

A imagem de Maria Quitéria escolhida para fazer a capa do boletim é uma gravura feita por Augustus Earl, pintor e desenhista inglês, produzida para ilustrar os textos "Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823" da escritora inglesa e viajante Maria Graham<sup>193</sup>. Ela descrevia Maria Quitéria da seguinte forma: "Nada se nota de masculino nos seus modos, antes os possui gentis e amáveis. (...). Nada notei de peculiar no seu procedimento à mesa, a não ser que come ovos ao almôço e peixe ao jantar, em vez de pão, e fuma charuto após cada refeição, mas é muito sóbria"<sup>194</sup> (FIGURA 25):

FIGURA 25: Retrato de Maria Quitéria no livro "Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823" de Maria Graham

<sup>193</sup> Maria Graham, nascida na Inglaterra em 1785, foi pintora e historiadora vinda de uma família de militares. Em suas viagens realizava descrições históricas e etnográficas, tendo exemplares de livros seus sobre a Índia, Chile e Brasil. In.: GRAHAM, Maria. Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823. Disponível em: < <https://www.gutenberg.org/files/21201/21201-h/21201-h.htm>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

<sup>194</sup> WOLFF, Op.cit.



Fonte: EARL, Augustus. A Female Soldier of South America. 1824. John Carter Library, Brown University.

Na capa da revista, ao contrário de sua gravura, Maria Quitéria aparece descolada de seu fundo. É ela apenas, sem a paisagem e sem os outros soldados. Ela também está sem a plumagem da parte superior do capacete de seu uniforme. A sua imagem, localizada ao meio da capa da revista, servia também enquanto a divisão do texto, centrando também a questão estampada: “Por que a nossa luta em favor da anistia?”.

Representada em roupas militares largas do batalhão do imperador, não é possível distinguí-la de um soldado qualquer, exceto pelo seu nome que aparece abaixo da ilustração, a identificando. Um símbolo chama a atenção, porém: a arma. Ela não está empunhada e não aparenta que será utilizada tão em breve. Seus companheiros ao fundo, entre palmeiras e uma névoa de fumaça, pelo contrário; estão com seus capacetes e roupas de combate entre tiros. A arma de Maria Quitéria está ao lado de seu corpo como um acessório passivo. Apesar dela ser uma combatente como seus outros companheiros na Guerra da Independência, a demonstração de seu gênero cabe nessa arma.

No artigo "Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968- 1985", Cristina Scheibe Wolff pontua que a mulher

guerrilheira muitas vezes perde seu gênero nestas circunstâncias<sup>195</sup>. Por mais que o recorte do seu artigo seja da esquerda armada latino americana durante as ditaduras militares das décadas de 1960 a 1980, imagino que o cenário da guerra e do combate de outros tempos se encaixa também nessa definição.

“Nada se nota de masculino nos seus modos, antes os possui gentis e amáveis”: para ser um guerreiro deveria empunhar armas, lutar pela sua pátria. Precisaria ser um homem viril, honrado, com poder físico e mental e corajoso. São as normas de gênero de uma masculinidade hegemônica, afinal. Maria Quitéria não foi interpretada sob estes estigmas, mas sim como uma guerreira dócil e gentil. Se suas roupas são as mesmas dos soldados viris, a sua arma, pelo contrário, é representada como totalmente inofensiva e graciosa.

Esta foi a personagem escolhida pelo MFPA para representar seu ideário e estampar a sua primeira edição. Na segunda capa há a justificativa desta escolha: "Mulher guerreira, Maria Quitéria iluminará com sua coragem este movimento feminino que tem por arma apenas a força da sua esperança"<sup>196</sup>. Guerreira, mas ao contrário do guerreiro, sem armas letais.

Maria Quitéria também foi continuamente transformada em uma heroína nacional. Se em 1823 esteve em uma guerra, em 1824 seu retrato foi desenhado, e mais de 150 anos depois sua figura continuava a ser exaltada, estampada em capa de um boletim alternativo. Foi impressa de forma muito semelhante ao seu desenho, exceto pelo fato da impressão, por trabalhar apenas com a cor preta, fazer com que luz e sombra se mesclassem e detalhes não fossem percebidos. Foi uma escolha ativa e racional o retrato da personagem em uma derivação de pintura histórica como uma personificação ou ilustração do ideário que o MFPA desejava transmitir.

Tanto a imagem de Delacroix quanto a própria Maria Quitéria foram utilizadas enquanto metáforas do rompimento dos espaços predominantemente masculinos. Utilizaram-se de iconografias, alegorias e de personagens já conhecidas para ilustrar a possibilidade da mulher engajar na vida política, aliando gênero e figuras da história do século XIX do Brasil e de outros lugares. São imagens delas em uma posição de relativo poder, lembrando-nos das enormes pinturas acadêmicas que representavam Dom João VI e figuras como Dom Pedro I e II. Não são elas representadas dentro de uma chave de representar a figura feminina enquanto cognitivamente incapaz de participar da vida política, colocando-a em uma imagem de

---

<sup>195</sup> Ibidem, p.34.

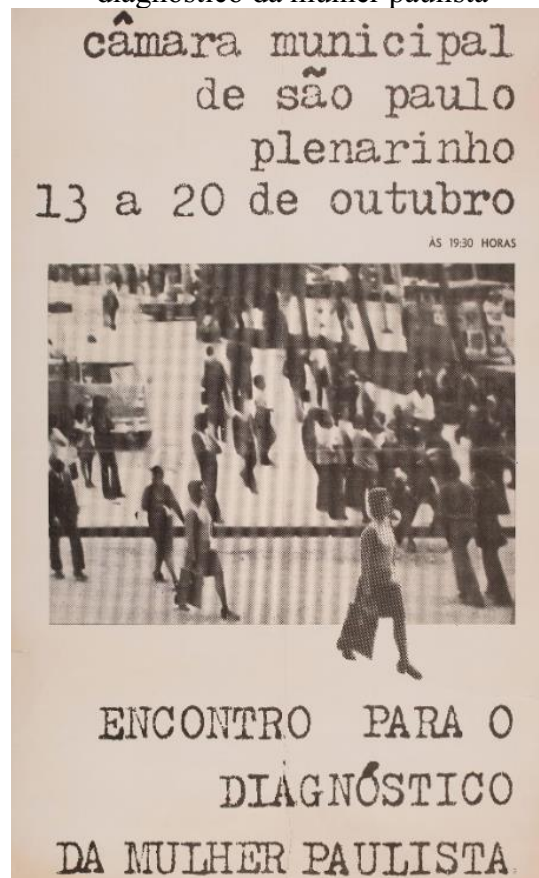
<sup>196</sup> A nossa causa e seu símbolo. **Maria Quitéria**. 1a edição. 1977. p.2.



acessibilidade, maternagem, fatalidade ou virgindade<sup>197</sup>. São, puro e simplesmente, mulheres ativamente participando da vida pública.

Engajando-se no espaço público, portanto. Na divulgação do Encontro para o Diagnóstico da Mulher Paulista utilizou-se a representação da ocupação da mulher deste ambiente. A mulher na São Paulo da década de 1970, metrópole que estava em vertiginoso crescimento (FIGURA 26):

FIGURA 26: Cartaz do Encontro para o diagnóstico da mulher paulista



Fonte: S/A. CARTAZ do Encontro para o diagnóstico da mulher paulista. 1975. Centro de Documentação e Memória da UNESP-CEDEM.

O cartaz se utiliza da mesma família tipográfica tanto para destacar o local e data do evento quanto para divulgar o nome. A fonte adotada remete às máquinas de escrever, tão típicas das fichas criminais, das cartas e ofícios escritos em máquinas de escrever. A única diferença é que um está em caixa baixa e o outro em caixa alta. Os acentos, por sua vez, destacados pela pressão da própria máquina de escrever. O horário aparece discretamente, não criando destaque algum.

<sup>197</sup> NOCHLIN, Linda. **Women, art and power**. In: NOCHLIN, Linda. Women, art, and power and other essays. Colorado: Westview. 1989. p.2.

A fotografia em preto e branco, apresenta o centro de São Paulo com o movimento de pedestres. Alguns estão caminhando sozinhos, atravessando a rua, outros estão conversando em grupos na praça. Os corpos estão borrados, mas podemos deduzir que a maioria deles são homens. O único corpo que temos certeza de que é de uma mulher é o que está de meia calça, sapato alto e segurando uma sacola quadrada. Esta mulher foi duplicada; em um processo de montagem e colagem ela está ampliada e está para fora do espaço da moldura da fotografia. Tanto que sua imagem está reticulada, se destacando das demais formas que cabem no espaço retangular da foto.

São Paulo, cidade que em 1975 já era a mais populosa do país<sup>198</sup>, estava acostumando-se com a efervescência urbana própria de uma megalópole. É nessa paisagem, com calçadas, carros, ruas largas, asfalto, barulhos de gritos, obras e buzinas, na pressa do dia-a-dia da capital, que a mulher caminha com sua sacola e seu salto alto. Na distorção da fotografia através da colagem, onde a mulher sai do espaço retangular da fotografia, como se ela continuasse a caminhar sozinha, cria-se uma ilusão, uma fantasia, que o simples ato de pressionar um botão não permite, fazendo com que a mulher se destaque em meio a multidão. É essa mulher, urbana, que trabalha, que circula, que receberia seu diagnóstico.

O cartaz do Encontro para o Diagnóstico da Mulher Paulista opera com distorções e ilusões realizadas em procedimentos após a revelação do filme fotográfico. Um ato de “mestiçagem formal”: um reflexo da realidade exterior, mas também com a invenção e distorção de uma nova realidade<sup>199</sup>.

A fotomontagem operando na criação de uma nova realidade, onde mescla o inventivo, o onírico, o distorcido, ainda que com elementos capturados pela realidade – no caso, o registro fotográfico. A fotografia tem um papel paradoxal na relação entre arte e imagem. Charles Baudelaire (1821-1867), por exemplo, via na -- ainda incipiente -- fotografia o remate da imaginação artística em detrimento da reprodução técnica<sup>200</sup>. Inúmeras fotógrafas e fotógrafos, críticas e críticos, no entanto, viam que esta não era uma mera reprodução da realidade através de um dispositivo, de um botão, de uma aparelhagem mecânica, mas sim uma nova interpretação do mundo. As formas de reprodução mecânica seriam também formas de

---

<sup>198</sup> Contava com mais de 6 milhões de habitantes na época. Ver em: IBGE. Senso 2010. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acessado em: 27 de janeiro de 2022.

<sup>199</sup> FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **Revista História**. v.22, n.1, 2003. p. 3.

<sup>200</sup> RANCIERE, 2014. p.104.

subversão dos paradigmas da arte, que romperiam com a unicidade, com o valor de culto<sup>201</sup>. Enfim, ainda seria possível inventar e imaginar.

Não é muito ousado ponderar que o avanço da fotografia alterou o mundo da imagem consideravelmente no virar do século XIX para o XX. O olho dirige-se ao objeto com mais rapidez do que a mão pinta ou desenha. A reprodução de imagens tornaria-se muito mais acelerada do que antes. Imagens poderiam também ser capturadas por *qualquer um*: bastaria ter a câmera e um filme fotográfico para tornar-se produtor de suas próprias imagens.

A fotografia logo foi interpretada enquanto uma possibilidade de mostrar, de maneira crua, a realidade de uma maneira acessível e potencialmente crítica<sup>202</sup>. Isto, como bem sabemos, não significou no encerramento da inventividade e imaginação, como temiam alguns intelectuais da Europa do XIX, temerosos quanto ao jogo dialético entre realidade e representação. A imaginação – este “mecanismo produtor de imagens para o pensamento”<sup>203</sup> – persistiu na criação de imagens fotográficas, sejam nas possibilidades da fotomontagem ou da própria fotografia.

A fotomontagem opera com a criação de ficções: não em oposição entre um suposto mundo real e um universo imaginário, mas que altera e bagunça as formas de enunciação, alterando aparências através de um efeito chocante, apresentando novas relações entre a realidade e a aparência<sup>204</sup>. Seja de maneira relativamente sutil – como a mulher que caminha para fora dos limites da fotografia – ou de maneira onde o onírico encontra-se ainda mais explícito (FIGURA 27):

FIGURA 27: Cleaning the Drapes (1967-1972)

---

<sup>201</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In.: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.173.

<sup>202</sup> “Aprenda a ver os grandes fatos simples, fotografe-os de maneira singela e clara, para que não necessitem de justificativas. Essa é sua tarefa. (...) O fotógrafo proletário deve criar documentos de sua época, não banalidades inúteis. (...) Imagens simples, claras, belas de seu mundo — esse é seu objetivo. Nada de artisticidade diletantesca. Você quer apresentar o mundo como ele é de verdade”. HÖLLERING, Franz. **Photomontage**. In: PHILLIPS, Christopher (org). **Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940**. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. pp. 130-131.

<sup>203</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011. p.61.

<sup>204</sup> RANCIERE, 2014. p.64.



Fonte: ROSLER, Martha. *Cleaning the Drapes*. Fotomontagem. 1967-1972. Museu de Arte de Seattle.

É o caso da fotomontagem “Cleaning the Drapes” de Martha Rosler (1943). A artista, que trabalhava em fotomontagens a articulação entre a mulher e a contemporaneidade, nesta obra em questão a composição fotográfica mescla o espaço doméstico, a mulher arrumada com um eletrodoméstico em mãos e os homens da Guerra do Vietnã além das cortinas da janela de um cômodo de sua casa. O fantástico e o real se mesclam. Jamais que ela abriria a sua cortina de tecido e estaria frente a frente com um campo de batalha. Porém, estes homens com armas entre pedras existiram. Eles eram reais, eram parte de um fenômeno real. Na experiência da montagem estas analogias fantásticas são apresentadas. O discurso antiguerra, as imagens espetacularizadas do terror da guerra, junto com a subjetividade feminina da classe média estadunidense foram compartilhadas em mesmo espaço.

Imagens nos oferecem algo para pensar<sup>205</sup>. Imagens são capazes de nos fazer imaginar: “Para saber é preciso imaginar (...) Não vamos invocar o inimaginável”<sup>206</sup>. O ato de imaginar novas formas possíveis, novas ocupações de novos espaços. O ato de imaginar, neste caso, cria novas figurações possíveis, não enquanto fantasia, mas sim no reconhecimento das “relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”<sup>207</sup> de uma nova paisagem possível.

Isto é, a imaginação vai além de uma fantasia subjetiva. Na realidade, ela não é fantasia, mas sim “uma faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”<sup>208</sup>. Também imaginamos os nossos desejos. Comunicamos os

<sup>205</sup> SAMAIN, 2012. p.9.

<sup>206</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020. p.11.

<sup>207</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 135.

<sup>208</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Notes nouvelles sur Edgar Poe**. 1857. In.: DIDI-HUBERMAN, 2015. p.135.

desejos imaginados em imagens<sup>209</sup>. A própria imagem também é potência que provoca a imaginação. Através das imagens é possível apresentar, fazer ver novos mundos possíveis. Ao observar uma imagem, os seus contornos, as suas técnicas, suas formas, no momento em que a imagem envolve quem a vê, ela invoca a imaginação, faz imaginar.

Pois, sendo a imaginação a vontade de mudar a configuração do real e a ação mental que produz imagens em pensamento, algo como uma fuga do presente e construção do futuro, *imaginar* então, consiste em acessar a realidade própria do irreal<sup>210</sup>. O ato de imaginar, embora uma ação instintivamente individual, cabe também enquanto um gesto coletivo: “é na imaginação que acontece a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua dialética recomposição”<sup>211</sup>, como supõe Giorgio Agamben.

“Mudar o real”: a esfera da política acompanha o ato de imaginar<sup>212</sup>. O desejo de mudança, de dias melhores, imaginar novas possibilidades, novas configurações. A imagem, por sua vez, cria presença. Na sua intangibilidade, provoca impulsos do pensamento, desvenda a possibilidade de criação de algo novo.

O imaginário comunicando o real. Provocando o real. Uma mulher imaginada que caminha pelas ruas de São Paulo. Essa mulher, deslocada da moldura própria do papel fotográfico, de seus limites físicos, que anda sem destino, é a que seria *diagnosticada*. O evento ao qual o cartaz foi feito, custeado pelo Centro da Informação da ONU e pela Cúria Metropolitana, órgão da Igreja Católica responsável pela administração de cada diocese, precisou tomar uma série de cuidados para que as pautas discutidas não fossem assustadoras à Igreja, como sexualidade e aborto. Foi necessário, neste caso:

traçar, em conjunto com os representantes das sociedades amigos de bairros, sindicatos, entidades de pesquisa, associações em geral e pessoas interessadas, um programa específico para cada entidade, cujo objetivo principal será o de estimular a mulher a participar cada vez mais da vida associativa<sup>213</sup>.

O evento buscava estreitar laços e criar redes entre as mulheres. Salientava que “a mulher é cidadã e caminha lado a lado com o homem”<sup>214</sup>. Na paisagem do cartaz de divulgação, como podemos ver, ela está ali, em um centro urbano, repleto de outros transeuntes homens. Em uma pesquisa realizada no “Encontro para o diagnóstico da mulher paulista”, concluiu-se

<sup>209</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p.43.

<sup>210</sup> BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007. p.66.

<sup>211</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Nymphs**. Calcutá: Seagull Books. 2013. p.53.

<sup>212</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011. p.61.

<sup>213</sup> MORAES, 1990, p.15.

<sup>214</sup> **Brasil Mulher**, dez.1975, p.2.

que 62% das mulheres que participavam do evento contavam com ensino superior<sup>215</sup>. Isto não invalida nem o evento, nem ao menos o discurso. Mostra, de certa maneira, que parte das mulheres ali presentes não tinham as suas lutas e discussões dos “cinquenta por cento”, mas de uma parcela menor e com maiores privilégios de classe que as possibilitaram entrar no ensino superior naquele tempo. Mulheres estas que, por sua vez, já eram relativamente acostumadas com a ideia de ocuparem livremente os espaços públicos.

A oposição entre público e privado, uma construção discursiva própria da modernidade, equivale ao que deve ser exibido e escondido. O pessoal e político, enfim, não são estruturalmente opostos. A ocupação de espaços públicos e participação na vida política vem entremeada de aspectos tidos enquanto do ambiente privado. As mulheres que optaram pelo exílio, embora estivessem mudando suas experiências políticas e o seu cotidiano, continuavam a enfrentar diferentes problemas carregados do seu país de origem. Grupos de consciência no exterior traziam constantemente o debate da invenção da separação entre público e privado, gerando considerações sobre a necessidade de se ponderar sobre a situação das mulheres nas organizações de esquerda, valorizando também a experiência cotidiana das mulheres exiladas<sup>216</sup>.

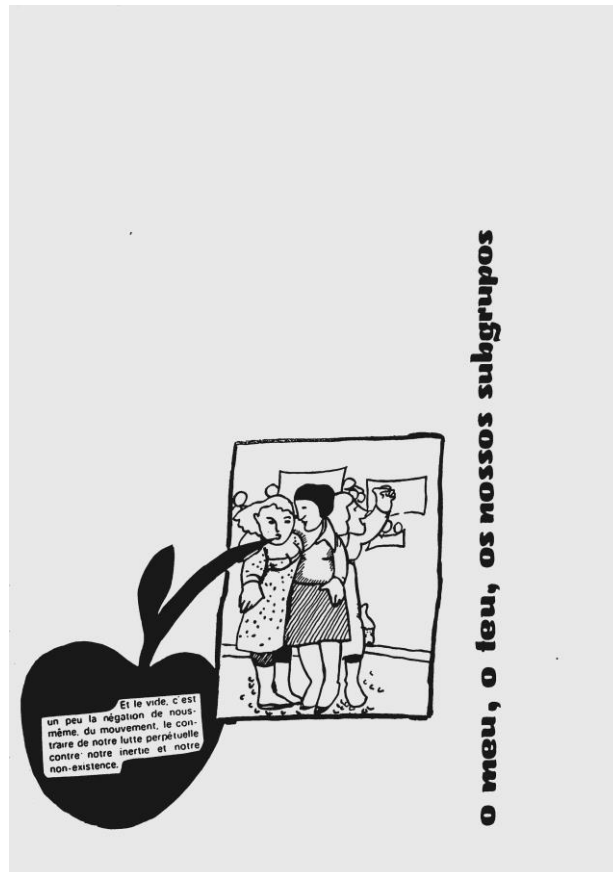
A França daquele tempo se tornaria tanto um local de dores quanto de renovações. Reuniões políticas, auge do *welfare state*, discussões e pautas que continuavam nos fluxos de 1968; neste cenário a figuração de mulheres em espaços públicos também era recorrente. É o caso de uma das páginas do boletim Pochette, criado pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris (FIGURA 28):

FIGURA 28: Página do boletim Pochette do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris (1979)

---

<sup>215</sup> Pesquisa realizada no encontro para o diagnóstico da mulher paulistana. **Revista Ciência e Cultura**. 1976. Digitalizado.

<sup>216</sup> ROSALEN, 2021. p.121.



Fonte: O meu, o teu, os nossos subgrupos. Círculo de Mulher Brasileiras. vol.4. ACERVO CIM/SP.

Em um balão de história em quadrinhos, uma mulher fala para a outra, em francês: "e o vazio é um pouco como uma negação de nós mesmos, do movimento, o oposto de nossa luta perpétua contra nossa inércia e nossa inexistência"<sup>217</sup>. deA composição desta página opera com espaços vazios. É essa pequena ilustração, de mulheres conversando à sós ao mesmo tempo em que há uma passeata, que ajuda a dar o título: o meu, o seu, os nossos subgrupos.

O formato deste balão corresponde também ao formato de uma maçã: com a sua folha e seu talo. As duas mulheres que dialogam estão em primeiro plano, enquanto outras tantas estão com seus cartazes de protesto em mãos, andando nas ruas. Quase como se elas estivessem deslocadas. Em meio aos cartazes e gritos de ordem, duas mulheres pararam a sua marcha para compartilhar conselhos, afinidades.

Não à toa esta ilustração trabalha com dois planos. Ela representa os afetos e a multidão. Ambos fazem parte de uma mesma ação, de uma mesma conjuntura compartilhada pelas feministas do Círculo de Mulheres Brasileiras: do exercício performático do entre corpos de uma multidão. No primeiro plano, as duas mulheres conversando. Podem ser amigas, vizinhas,

<sup>217</sup> Tradução livre minha.

conhecidas, camaradas, colegas, não sabemos o seu nível de proximidade nesta ilustração. Estão juntas, no mesmo espaço, com saias que cobrem seus joelhos tecendo reflexões sobre suas posições naquele presente cenário.

No segundo plano, com cartazes e braços erguidos, há as demandas de mulheres que partiram do processo de outrora silenciadas e reduzidas às suas existências, encontram-se então revoltadas e criando fórmulas de resistência. Cidadãs que entendiam que não tinham suas vozes respeitadas, suas reivindicações levadas em consideração, faziam com que seus corpos falassem politicamente, em uma performance específica da multidão. Em vez de uma voz, são vários corpos que juntos fazem esta fórmula de reivindicação ser ouvida ainda mais de longe.

Há neste singelo quadrinho uma pequena narrativa que mostra-nos a ontologia dos corpos no espaço público. Ele fala do corpo enquanto dependente de outros corpos, na ideia de que “os corpos congregam, eles se movem e falam juntos e reivindicam um determinado espaço como público”<sup>218</sup>. Isto é, dentro da performatividade dos corpos em multidão há a autoconstituição de sujeitas, não de forma individual, mas dentro de uma noção de uma individualidade distribuída socialmente, que invoca manifestações por direitos, por uma vida que possa ser vivida. O corpo individual, enfim, seria o efeito temporário de uma ordem de corpos em conjunto<sup>219</sup>.

Este quadrinho do Círculo de Mulheres Brasileiras, vale retomar, foi produzido no preâmbulo do exílio, na vivência de uma Paris. As passeatas, as manifestações, não vinham acompanhadas do barulho ensurdecador das bombas e do medo da cavalaria. A vivência no espaço público, a tomada de ação, ia de encontro com outras fórmulas de subjetividade, outras táticas. No Brasil, o espaço urbano estava repleto de militares, agentes à paisana e as barulhentas cavalarias (FIGURA 29):

FIGURA 29: Fotografia de cavalaria (1968)

---

<sup>218</sup> BUTLER, 2018. p.52.

<sup>219</sup> NANCY, Jean-Luc. Política e/ou política. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 17, n.1, jan-jun 2015. p.171.





Fonte: S/A. Manifestação em abril de 1968. Fotografia. Acervo do Arquivo Nacional.

Porém, era também possível adentrar o espaço público em silêncio. Se há a tomada de poder, há também as resistências. No plural, pois, seriam pontos de resistência localizados no grande tecido da rede de poder<sup>220</sup>. Resistências plurais, afinal, algumas são planejadas, outras são possíveis, violentas, outras entram nos escombros e nas brechas. Diante disso, as imagens de mulheres nem sempre vinham acompanhadas das bandeiras de protesto e das largas avenidas. Laços, redes de afeto e a amizade tornaram-se vínculos estabelecidos em fórmulas de resistência. Transpunham as formas destes afetos em imagens.

Em imagens do exílio ou produzidas em espaços institucionalizados, imagens de mulheres unidas eram produzidas. Imagens distribuídas por mulheres em ações com vizinhos e pessoas próximas, desenvolvendo uma política e rede de afeto que entrou em contato com a comunidade. Ficaram próximas das formas de assistencialismo, em muito por parte da Igreja Católica. Muitos de seus trabalhos consistiam nas comunidades de base e em ações missionárias. A Igreja tornou-se um espaço de integração, convívio e, sobretudo, mobilização social. Os bairros pobres da periferia das grandes cidades brasileiras foram investimentos da igreja que formavam grupos de educação popular em busca de uma conscientização, recuperação de memória de lutas populares<sup>221</sup>.

<sup>220</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal. 1999. p.91.

<sup>221</sup> SADER, 1988, p.148.

Um exemplo são as Associações das Donas de Casa, criadas ainda na década de 1940<sup>222</sup>. Nem toda Associação contava com divulgação em jornais. É o caso das Associações da região metropolitana de São Paulo. Suas principais reivindicações eram por água, luz e esgoto. As mulheres relatavam que com a falta de um sistema de esgoto, eram comuns casos de meningite. Elas tinham consciência de que suas manifestações e organizações deveriam ser silenciosas. Elas eram tuteladas pelo Padre José Mahon, que já havia sido preso pelos militares mais de uma vez: Ele constantemente levava para as mulheres jornais com matérias sobre assassinatos no campesinato, a luta pela reforma agrária, mostrando que o “dever do cristão é comungar com o sofrimento do povo”<sup>223</sup>.

No ano de 1975 houve o 1º Congresso da Associação das Donas de Casa, que contou com as associações de Mauá, Santa Terezinha, João Ramalho, Parque São Jorge e demais bairros. O congresso aconteceu na Chácara Tabor, na Estrada do Pêssego, e contou com aproximadamente cem mulheres (FIGURA 30):

---

<sup>222</sup> A partir da década de 1940 elas se espalharam pelo território nacional, sob a presidência de Nini Miranda, pseudônimo de Ana Schnoor, escritora que aparecia frequentemente nos jornais cariocas frequentando jantares em clubes da alta sociedade do Rio de Janeiro. Outras mulheres que participavam da comissão eram Margarida Mercio, Yayá Siveira, Silvia Patricia, Lacia Porto Mendes, Amélia Assunção e Izabel Patrick. Na Associação das Donas de Casa a principal reivindicação de Nini Miranda era a melhoria da qualidade de vida nas comunidades mais pobres. Como ela disse: "não descansaremos enquanto os cachorrinhos de luxo beberem leite no Rio [de Janeiro] e as criancinhas ficarem privadas desse produto" (Última Hora. **O Dia**. 21 out. 1944. p.6).

<sup>223</sup> SILVA, Gustavo Xavier. **Memória social de participantes de comunidades eclesiais de base em Santo André**. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia. 2012. p. 75.

FIGURA 30: Capa do boletim do 1º congresso da Associação das Donas de Casa de Mauá



Fonte: Boletim do Primeiro Congresso da Associação das Donas de Casa. 1975. Arquivo Municipal de Mauá.

Na composição vertical do papel, são várias as tipografias presentes na capa deste boletim. Há o uso tanto da tipografia modernista quanto de uma família tipográfica semelhante as letras de cartazes litográficos. Os recursos tipográficos no Brasil dos anos 1970 ainda não eram muitos. No momento da impressão na gráfica já deveria ser definida a família tipográfica

e quantos pontos ela teria<sup>224</sup>. É possível, portanto, que muitas das escolhas presentes nesta capa fossem decorrentes de elementos prontos da gráfica, como a tipografia ou a moldura, semelhante às composições litográficas do final do século XIX.

Mesmo com essa especulação, a capa traz uma imagem que corresponde ao discurso presente nas associações de donas de casa: as mulheres de mãos dadas, juntas. Elas estão de costas, não tem rosto e aparecem iguais: mesmos cabelos lisos com as pontas onduladas, mesmas roupas acinturadas e com a saia abaixo dos joelhos. Elas estão juntas na sombra projetada pelo sol, com seus rostos voltados a ele. O sol, o dia, a luz. Símbolo tanto de oposto à escuridão como também a representação de que essas donas de casa saíram de dentro de suas residências. Saíram de lá e saíram de mãos dadas.

Um gesto próprio de um movimento afetivo. Dar as mãos é um gesto de companheirismo – dando as mãos, anda-se junto, ao mesmo passo –, de demonstração de carinho, de proteção – como dar as mãos a uma criança. As emoções nos movem. Provocam moções fora do controle humano, como salientado anteriormente. Os afetos, por sua vez, são forças que impelem o corpo humano, seja a pensamentos ou a movimentos. Os afetos interferem o cotidiano, constituem a política e estão na raiz dos atos políticos<sup>225</sup>. O gesto afetivo de dar as mãos é um deles (FIGURA 31):

FIGURA 31: Queremos Democracia (1980)



Fonte: Catálogo "Arpilleras: da resistência política chilena". Disponível em: <<https://cjt.ufmg.br/wp-content/uploads/2019/02/CA.-Arpilleras-da-Resist%C3%Aancia-Pol%C3%ADtica-Chilena.pdf>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

<sup>224</sup> LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. 1a edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.121.

<sup>225</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. Pedacos de alma: emoções e gênero nos discursos da resistência. **Revista Estudos Feministas**, v. 23, p. 975-989, 2015. p.230.

Mulheres juntas pedindo por democracia. Estão perto de suas casas, diante de carros, com cartazes e braços dados. Augusto Pinochet (1915-2006) censurou essas tapeçarias<sup>226</sup>. *Arpilleras* eram uma técnica de bordado tradicional, feito por mulheres e crianças, familiares de desaparecidos da ditadura chilena<sup>227</sup>, que denunciava a mesma. Com tecidos e demais aviamentos, bordavam os dramas sociais em cima dos seus tecidos. No cenário de horror vivido pelo Chile, contrasta-se as bonecas de pano, as casinhas de brinquedo, o lúdico dos recortes de pano das *arpilleras*. As bonecas aqui estão de mãos dadas, segurando cartazes, quase como um encontro entre uma brincadeira de criança e um registro das demandas daquele tempo. As mãos dadas das brincadeiras de roda sendo as mesmas que reivindicavam por democracia.

Um gesto afetivo e um gesto que encontra-se com a política, com a expressividade, com a revolta. A política é também é a esfera da pura gestualidade humana<sup>228</sup>. Não somente encontra-se nos discursos proferidos em megafones, conflitos armados, mas também nos gestos de silêncio e recusa.

O gesto não é um sinal não verbal. O gesto não seria nem uma ação e nem um fim. O gesto não produz nada. Nada resulta do gesto. No gesto assume-se e suporta. Exibe-se a pura medialidade, torna o meio visível enquanto tal, emancipando-o de sua finalidade<sup>229</sup>. A metáfora que o filósofo Giorgio Agamben utiliza para explicar essa medialidade é a do mímico:

O que imita o mímico? Não o gesto do braço com a finalidade de pegar um copo para beber ou com qualquer outro escopo, do con trário, a mimese perfeita seria a simples repetição desse determinado movimento tal e qual. O mímico imita o movimento, suspendendo, entretanto, sua relação com um fim. Isto é, ele expõe o gesto em sua pura medialidade e em sua pura comunicabilidade, independentemente de sua relação efetiva com um fim<sup>230</sup>.

Isso é, na possibilidade de se *fazer* algo mas não *agir*, é onde encontra essa mimesis. O mímico *age* o gesto, mas não o *faz*. O gesto, enfim, vem a ser o meio puro, um meio sem fim. Comunica, mas não comunica algo se não a própria comunicabilidade. A sua cognoscibilidade é dada pela sua característica iminente: a sua pausa e sua suspensão<sup>231</sup>.

Gestos em política, gestos em imagem. A imagem é também a “reificação e a anulação de um gesto”. A captura de uma gestualidade suspensa. Gestos que relacionam as

<sup>226</sup> AGOSÍN, Marjorie. **Tapestries of Hope, Threads of Love** – the Arpillera Movement in Chile 1974-1994. University of New Mexico Press, 1996. Na internet há trechos do livro traduzidos para o espanhol. Disponível em <<http://streljil.sdsu.edu/courses/sapn502/Materiales/Arpilleras.htm>>. Acessado em: 10 de outubro de 2020.

<sup>227</sup> O Chile enfrentou uma ditadura militar entre os anos de 1973 e 1990.

<sup>228</sup> AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4. Jan.2008. p.14.

<sup>229</sup> AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. Série Intempestiva. **Cadernos de Leitura**. n°76. 2018. p.3.

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem. p.4.

dimensões estéticas e afetivas como sentidos da “experiência de mobilização política feminista”<sup>232</sup>. São diversas as fotografias que nos trazem mulheres na linha de frente lutando pelos seus direitos de mãos dadas, criando uma espécie de barreira e muro contra toda a força que as atacam, como as imagens das atrizes Eva Todor, Tonia Carrero, Eva Wilma, Leila Diniz, Odete Lara e Norma Bengell na Passeata dos Cem Mil (FIGURA 32):

FIGURA 32: Mulheres na Passeata dos Cem Mil (1968)



Fonte: Passeata dos Cem Mil. 1968. Correio da Manhã. 27 jun. 1968.

Na frente das manifestações, entre cartazes e reivindicações, as mulheres das fotografias marcharam com suas mãos dadas. Ao mesmo tempo em que criaram uma barreira, através de sua própria corporeidade manifestaram um gesto de união através de suas mãos dadas. É o mesmo gesto que foi desenhado de maneira pictórica para a Associação das Donas de Casa.

Um gesto que apresenta afetos, um gesto próprio dos afetos. Há algo que conecta estas imagens: o apoio mútuo, o da criação de uma barreira (física ou não) contra autoritarismos, de uma igualdade entre as mulheres. E isso em conjunto com o espaço público, de visibilidade, de frente com a repressão. Em um contexto de violência explícita – cavalaria, explosões, tiros e prisões – as mãos estavam dadas. Um gesto do afeto feminista, um impulso da corporalidade, um gesto permanente, “sobrevivente”<sup>233</sup>.

Gestos e imagens atuam enquanto interfaces paradigmáticas. No terreno próprio da política, do avançar em espaços públicos, quem protesta produz músicas, cartazes, gestualidades. Como já vimos, bocas se abrem em gritos, braços se levantam e, igualmente,

<sup>232</sup> GUZZO, Morgani. **Corpos e campos plurais: os feminismos das Marchas das Vadias no Brasil**. Tese. 356 f. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019. p.35.

<sup>233</sup> DIDI-HUBERMAN, 2016. p.32.



mãos se entrelaçam. Os corpos se unem, se distanciam. Gesticula-se. A paisagem da resistência política não operava apenas através da armada, mais combativa, mas cabia também, em muito, em métodos não violentos, variados e inventivos. É neste ponto, nestas fissuras deixadas pelo aparato repressor, que gestos são feitos, símbolos e imagens de pequenas coisas são expostas e produzidas<sup>234</sup>.

Gestos estes que, como tais, são penetrados dentro de uma longa duração imagética. Uma exaltação que exprime na linguagem dos gestos em uma intensidade tal que essa experiência emocional sobrevive enquanto uma herança hereditária da memória<sup>235</sup>. A relação entre gesto e imagem cabe no anacronismo próprio das imagens:

Toda imagem, de fato, é animada por uma polaridade antinômica: por um lado, ela é a reificação e o apagamento de um gesto (é a imago como máscara de cera do morto ou como símbolo), por outro lado, conserva intacta a sua *dynamis* (como nas séries instantâneas de Muybridge ou como em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança da qual se apossa a memória voluntária, a segunda, à imagem que relampeja na epifania da memória involuntária. E enquanto a primeira vive em um isolamento mágico, a segunda sempre reenvia para além de si mesma, em direção a um todo do qual faz parte<sup>236</sup>.

Por um lado, imago, por outro a cristalização de sua dinâmica. Imago era a máscara mortuária, feita de cera ou de gesso, que moldava os rostos mortos. Através do contato, o rosto era duplicado através da sua impressão, apresentado através da aderência, uma imagem-matriz<sup>237</sup>. A imago não ficava junto ao corpo do morto, mas era guardada ou exposta na casa dos entes queridos daquele que havia morrido. Um registro de seu rosto tal como ele era, a sua sobrevivência através da sua própria imagem. Sobrevivência e, intencionalmente, o prolongar da vida através da memória. Aquele rosto que já se foi, existiria por uma segunda vez através da sua “semelhança por contato”<sup>238</sup> e rememoração. Existiria através da apresentação de sua ausência<sup>239</sup>. A palavra imagem vem dessa máscara, desse ritual.

Por outro lado, *dynamis*. O gesto enquanto o cristal da memória histórica e a imagem, na “ciência sem nome” de Aby Warburg, em um elemento histórico e dinâmico, com a sua *dynamis* conservada<sup>240</sup>. Gestos marcadores da experiência e da ação humana congelados em uma memória partilhada que vem a ser atualizado na figuração de experiências intensas, de comoções, de agitos. A *Pathosformeln*, como já vimos, é o conceito cunhado por Warburg sobre

<sup>234</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018, p.18.

<sup>235</sup> BURUCUA, José Emilio. **Historia, arte, cultura**: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p.30.

<sup>236</sup> AGAMBEN, 2008. p.12.

<sup>237</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.81.

<sup>238</sup> CAMPOS, 2014. p.32.

<sup>239</sup> NANCY, Jean-Luc. **The ground of the image**. New York: Fordham University Press, 2005. p.67.

<sup>240</sup> AGAMBEN, Op.cit. p.11.

a pós-vida das formas e, principalmente, esta repetição nos gestos humanos. Um fio que ligava as imagens, entre lugares e tempos, próximos ou distantes, através da memória humana<sup>241</sup>.

A imagem em sua ambivalência, na sua cristalização – que não é sinônimo de olhar para um passado impalpável – e em seu movimento. Ela é sempre *dynamis*, sempre reconfigurada através do olhar presente: “A experiência histórica é feita pela imagem e as imagens são elas mesmas carregadas de história”<sup>242</sup>. Assim são com os gestos. E assim são com os símbolos.

### 2.3 A PAZ NO FEMININO

A imagem de um pombo. O símbolo desse animal que percorreu tanto o imaginário cristão, quanto o pacifista, antifascista, comunista e o feminista. Ao longo do século XX, o debate sobre a “paz mundial” alargou-se e foi utilizado pelos feminismos, organizações políticas e pelas contraculturas das décadas de 1960 e 1970, como veremos a seguir.

Partimos do princípio de que não há história sem teoria da memória<sup>243</sup>. Na imagem configuram-se tempos desconexos, complexos: nela, tanto o tempo quanto a memória encontram-se e confundem-se. Falamos de uma temporalidade contaminada pela memória. Uma memória que recalca, que reaparece. Ao falar de sobrevivência da imagem – e, no caso, de um símbolo específico, o pombo – falamos do entrelaçar indissociável entre o tempo e a memória.

Ao falar da sobrevivência deste símbolo dentro de um contexto específico, o dos feminismos brasileiros da década de 1970, percebo que o discurso verbal que vinha em conjunto com estas imagens era, geralmente, de pacificação. Portanto, questiono antes o que viria a ser o conceito de “paz” que era debatido. Afinal, “paz” é um estado de espírito, assim como também é uma acepção política relativamente metafórica para se tratar de períodos, circunstâncias e causas contrárias a um estado de guerra<sup>244</sup>. Vejamos.

No Brasil, era um termo amplamente utilizado pelo PCB desde pelo menos a década de 1950, por conta de sua ligação com a União Soviética e a sua campanha pela paz mundial, que

---

<sup>241</sup> CAMPOS, 2017. p.278.

<sup>242</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Image et Mémoire**. Paris: Editions Hoëbeke, 1998. p. 67

<sup>243</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.116.

<sup>244</sup> BENJAMIN, Walter. **Crítica da violência, crítica do poder**. In.: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie. São Paulo: Cultrix, 1986. p.164



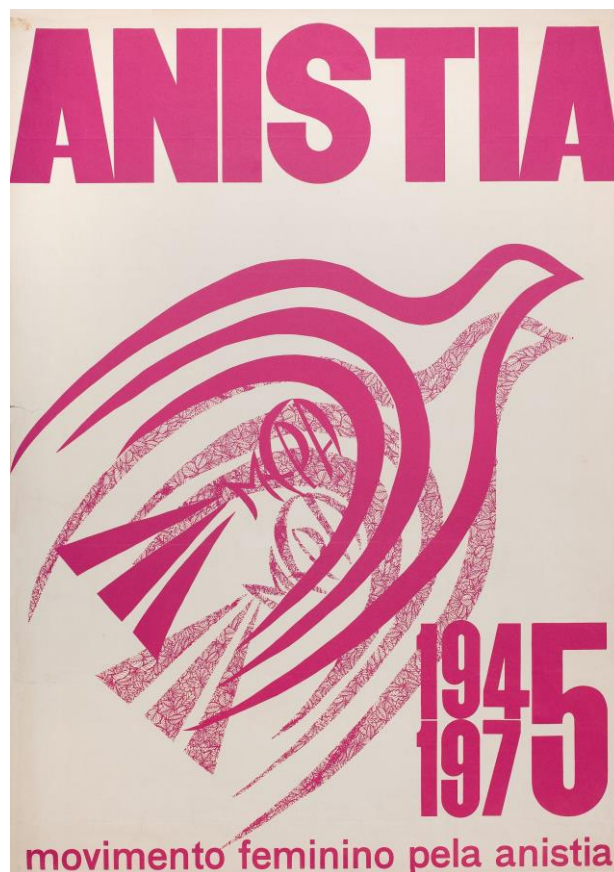
seria então a antítese da guerra e ameaça atômica dos estadunidenses<sup>245</sup>. Os feminismos brasileiros e, mais especificamente, a militância do MFPA, que discursava que a anistia, além de prever a liberdade, estabeleceria "a paz e a concórdia em cada nação, será um princípio que levará à meta final, ou seja, a paz mundial"<sup>246</sup>. Ou seja, a anistia brasileira conectada também à outras anistias e à outros movimentos pacifistas pelo mundo. Em um de seus cartazes, o símbolo de um pombo aparece voando (FIGURA 33):

FIGURA 33: Cartaz do Movimento Feminino  
Pela Anistia

---

<sup>245</sup> Ver em: RIBEIRO, Jayme. Os "combatentes da paz": a participação dos comunistas brasileiros na Campanha Pela Proibição das Armas Atômicas (1950). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 21, n° 42, julho-dezembro 2008.

<sup>246</sup> ZERBINE, 1979, p. 28.



Fonte: FIGUEIREDO, Lila Galvão. Cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia. 1975. Acervo CIM-SP.

A artista plástica Lila Galvão Figueiredo (1922-2016), ilustradora que já tinha obtido um relativo reconhecimento por conta de suas ilustrações em uma edição de *Alice no País das Maravilhas*<sup>247</sup>, chamada por parte da bibliografia também de Lila, Lilita, Lila Galvão<sup>248</sup>, foi responsável pela criação do logotipo do MFPA, que deveria circular por todos os materiais gráficos do grupo, como papel timbrado para comunicações oficiais ou cartas. Ele foi enfim reaproveitado para a realização de um dos primeiros cartazes do MFPA. Na realidade, são dois pombos: à frente um está totalmente preenchido pela cor rosa, enquanto o de trás tem uma padronagem de flores e folhas ricamente detalhado, parecendo que é a sua sombra projetada em um voo. Ao centro está a sigla do Movimento Feminino Pela Anistia que incorpora as formas curvilíneas da ave.

Mesmo que se veja este cartaz rapidamente, sem tempo de decifrar a forma um tanto quanto complexa de um pombo abstrato, se vê nitidamente as palavras "anistia" e "movimento

<sup>247</sup> CRESCÊNCIO, 2016. p.184.

<sup>248</sup> Ao analisar as fontes imagéticas, me deparei com várias assinaturas de Lila. Há pouca bibliografia sobre a artista, fazendo com que seja árduo definir seu percurso de vida, ou até mesmo se Lila, Lila Figueiredo, Lila Galvão e Lilita sejam a mesma pessoa. Assumo que sim.

feminino pela anistia", com um rosa forte que percorre todo o espaço do papel. Diferente das formas distorcidas utilizadas na sigla, as famílias tipográficas utilizadas no cartaz são inspiradas nos modelos da tipografia modernista, derivada do Estilo Internacional, que corresponde a um funcionalismo que tem como ideal a máxima legibilidade<sup>249</sup>. São três: uma para "anistia", outra para os anos de 1945 e 1975, e outra para a escrita do movimento feminino pela anistia. Aproveitando-se do recurso tipográfico, Lila Figueiredo fez uma brincadeira com os anos de 1945 e 1975.

Esse jogo de números não foi à toa. O MFPA tinha como inspiração outros movimentos da história republicana brasileira, como a Federação Brasileira para o Progresso Feminino, liderado por Bertha Lutz na década de 1920<sup>250</sup>, a participação de Alice Tibiriçá na anistia aos constitucionalistas paulistas na década de 1930<sup>251</sup> e a Campanha Feminina pela Pacificação da Família Brasileira em 1945. Em 1945 havia o discurso proeminente de uma "pacificação da família brasileira", uma união nacional que tivesse laços tão estreitos quanto os familiares. Em muito, quem criou esse mote foi justamente o Comitê de Mulheres Pró-Anistia, que conclamava as mulheres à participação política<sup>252</sup>.

Voltando ao cartaz, mesmo que ele não contenha uma mulher como figura central, há um símbolo marcante: o uso do cor-de-rosa. Quartos, roupas e brinquedos de menina são cor-

<sup>249</sup> GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB. 2000. p.58.

<sup>250</sup> A "Federação Brasileira para o Progresso Feminino" foi uma organização que reivindicava os direitos civis e políticos das mulheres, tendo o sufrágio feminino como uma de suas principais reivindicações. Bertha Lutz, criadora da Federação, desejava criar estratégias para que as vozes femininas fossem levadas ao público sem muito estranhamento. Desejava criar uma organização política que colocassem a mulher enquanto "útil, instruir-se e à seus filhos, e tornar-se capaz de cumprir deveres políticos que o futuro não pode deixar de compartilhar com ela". Ver mais em: SOIHET, Rachel. **O feminismo tático de Bertha Lutz**. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Editora das Mulheres/EDUNISC, 2006.

<sup>251</sup> Alice Tibiriçá se tornou, à posteriori, a primeira presidenta da Federação da Mulher Brasileira, ao final da década de 1940. Alinhado à esquerda e, mais exatamente, ao PCB, a Federação da Mulher Brasileira tinha como uma de suas principais propostas a proteção das crianças, a paz mundial e as campanhas contra a carestia. Ver em: BRAZIL, Érico Vital ; SCHUMAHER, Schuma (Org.). **Dicionário Mulheres do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.226.

<sup>252</sup> Uma breve contextualização: com os levantes comunistas de 1935 contra o governo de Getúlio Vargas com apoio do PCB e da Aliança Nacional Libertadora (ANL) em defesa do nacional-popular, reforma agrária e contra o imperialismo e o regime oligárquico, instalou-se uma onda de prisões aos militantes comunistas e continuou a intensificar esta repressão aos militantes de esquerda. Nisso, comunistas e políticos das demais alas ideológicas demandavam anistia e a libertação dos presos principalmente apenas em 1945, ano em que o Estado Novo estava a se reorganizar. Uma das entidades que convocava a anistia era o Comitê de Mulheres Pró-Anistia que, organizadas na UNE do Rio de Janeiro, difundiam o discurso de "pacificação da família brasileira" e obtinham relativo sucesso de ação política, tendo inclusive enviado telegrama para Getúlio Vargas afirmando que a anistia significaria "o regresso aos seus lares de esposos e filhos (...) Anistia, para nós, significa o marco para a tranquilidade nacional" (Correio da Manhã, 15 abr. 1945, p.3). Mulheres do Comitê visitavam jornais que afirmavam que "a contribuição da mulher brasileira nas campanhas cívicas tem sido a mais preciosa possível" (Ergue-se a voz da mulher brasileira pela anistia. Diário da Noite. 11 abr. 1945. p.16).

de-rosa desde meados do século XX<sup>253</sup>, marcando um estereótipo de gênero que antecede diversas práticas sociais dos sujeitos. O uso do cor-de-rosa neste caso talvez reafirme a ideia de uma pacificidade feminina proposta pelo Manifesto de 1975 do Movimento Feminino pela Anistia. Ou também podem fazer um uso político dessa cor na forma do que Luc Capdevila chama de "jogos de gênero": estratégias de ação propostas por mulheres em um contexto autoritário em que elas brincam com os papéis entendidos enquanto femininos. Assim, são dribladas situações possivelmente perigosas em contextos de repressão na forma de uma dramatização<sup>254</sup>.

O rosa, cor calma, "de menina", das bonecas, dos fogõezinhos e panelinhas que acompanham as meninas desde a mais tenra idade, torna-se aqui um posicionamento. As mulheres, as integrantes do MFPA, saídas da classe média e do espaço da doçura compulsória da maternidade e domesticidade, estavam se posicionando enquanto sujeitas políticas com direito ao espaço público de reivindicação, comum aos seus maridos. Usavam a feminilidade como um paradoxo, afinal "ser uma mulher na política, ou ainda, ser uma 'mulher política', parece uma antítese da feminilidade"<sup>255</sup>.

Além disso, este uso do cor-de-rosa enquanto um demarcador de feminilidade é, por consequência, um demarcador de uma forma de se fazer política diferente da forma tradicional, dos homens brancos, com armas em punho. Demonstrava uma forma de se fazer política próxima da conciliação, do perdão, da harmonia, na resolução de problemas. Além de ser o cor-de-rosa das bonecas, é também o marcador de uma diferença de estratégia política, que apelava para formas de pacificação, de "paz mundial".

O rosa da pacificação, o pombo da paz. Uma imagem que adquiriu suas dimensões simbólicas com o passar dos tempos. Simbolização que, como tal, não tem um dado originário, mas que participou de um longo processo de construção simbólica, de processos de transformação<sup>256</sup>. Isto é, símbolos também fazem parte de um processo de persistência das formas no tempo. Vemos no símbolo a dinâmica de dois movimentos temporais: o estático e o dinâmico, Persistem, mas em sua plasticidade<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> Nem sempre foi assim. Na década de 1920 a roupa para bebês meninos era rosa. Ver em: Baby's Clothes. Disponível em: <<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,737019,00.html>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

<sup>254</sup> CAPDEVILA, Luc. Resistance civile et jeux de genre (France, Allemagne, Bolivie, Argentine), Deuxième Guerre Mondiale/anées 1970-1980, **Annales de Bretagne et des Pays de L'Quest**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, tomo 108, n. 2, 2001. p.104.

<sup>255</sup> PERROT, 2013. p.153.

<sup>256</sup> WARBURG, 2015. p.13.

<sup>257</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.365.

O funcionamento dos símbolos vem de encontro, indissociável, com o “sentido da história com a impureza fantasmal dos *retornos*”<sup>258</sup>. O símbolo, enfim, revela a sua potência e genealogia ao sobreviver no decorrer do tempo enquanto um sintoma. O uso do pombinho, da ave enquanto um símbolo, não data inicialmente dos movimentos políticos do século XX. Na Mesopotâmia, a ave era símbolo da deusa do amor e da guerra Inanna-Ishtar desde o terceiro milênio antes de Cristo<sup>259</sup>.

Esta associação entre esta ave e uma divindade feminina também aconteceria na Antiguidade Clássica, na associação entre Afrodite e o a figura do pombo<sup>260</sup>. No repertório visual do ocidente judaico-cristão o pombo aparece várias vezes em trechos de livros sagrados. Em Gênese, na passagem da Arca de Noé, a pomba trazia uma folha de oliveira em seu bico. Esse foi o sinal para que Noé soubesse que as águas do dilúvio, razão da construção de sua arca, tinham diminuído<sup>261</sup>. O Espírito Santo em passagens bíblicas do Novo Testamento era corporificado enquanto uma pomba branca, que havia descido aos céus na ocasião do batismo de Jesus Cristo<sup>262</sup> (FIGURA 34):

FIGURA 34: Iluminura de Pentecostes

---

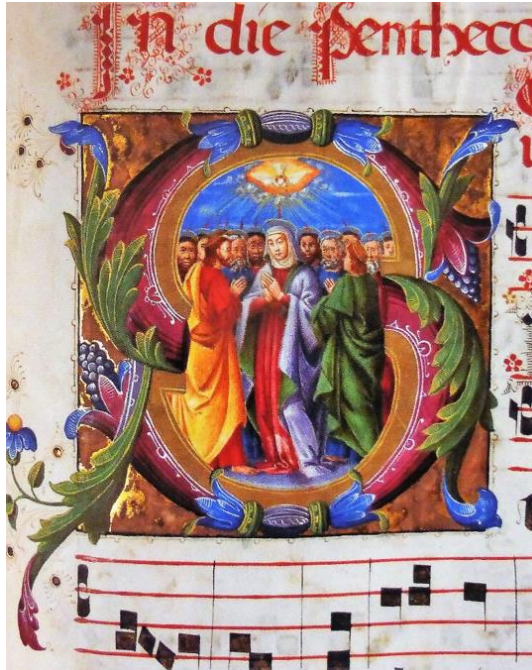
<sup>258</sup> Ibidem. p.377.

<sup>259</sup> CYRINO, Monica. **Aphrodite**: Gods and Heroes of the Ancient World. Nova York e Londres: Rutledge. 2010. p.120-123.

<sup>260</sup> Ibidem.

<sup>261</sup> BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin, Estevão Bettencourt, Gilberto Silva Gorgulho. São Paulo: Editora Paulus, 2002. Genesis 8:11.

<sup>262</sup> Ibidem. Mateus 3:16.



Fonte: BURLAMACCHI, Eufrasia. Pentecostes. Século XVI. Iluminura. Detalhe. In.: NATIONAL MUSEUM OF WOMAN IN THE ARTS. Italian Women Artists from Renaissance to Baroque, 2007. Washington DC, 2007. p.99.

Esta é uma iluminura de Eufrasia Burlamacchi (1482–1548), uma freira italiana que dedicava-se à estas pinturas decorativas de manuscritos medievais. No contexto artístico da Idade Média, a feitura das iluminuras era uma atividade refinada e de grande relevância. Para as mulheres, eram nos mosteiros onde conseguiriam alcançar certo grau de expressão, produzindo junto a clérigos e monges a tecelagem, gravura, pintura, dentre outras possibilidades. Tais oportunidades eram mais acessíveis às mulheres que vivessem em celibato<sup>263</sup>, e este era o caso de Burlamacchi.

A imagem representa Pentecostes, celebração cristã da descida do Espírito Santo sobre Maria e os apóstolos de Cristo. O domingo de Pentecostes, cinquenta dias após a Páscoa, é uma das celebrações mais difundidas do catolicismo popular. A imagem do pombo no cristianismo performa uma ação litúrgica que, embora permeada por uma certo encantamento, tem o seu caráter de didatismo, de esclarecimento: “entre uma cultura do corpo e uma cultura do pensamento encontra-se a cultura da conexão simbólica”<sup>264</sup>.

<sup>263</sup> WEMPLE, Suzanne Fonay. **As mulheres do século V ao século X**. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das Mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. p.227.

<sup>264</sup> Do original “Entre una cultura del tacto y una cultura del pensamiento se encuentra la cultura de la conexión simbólica”. In.: BURUCUA, 2003, p. 24.

O símbolo, portanto, enquanto uma energia conservada. Um veículo na memória social que transmitiria experiências e disciplinas entre gerações. No entanto, o símbolo em sua plasticidade, tem a sua significação modificada com o passar do tempo.

Os símbolos como dinamogramas que, encontrando uma nova época, um novo espaço temporal, com suas novas demandas sociais, políticas, emocionais, poderiam também transformar em relação ao seu primeiro significado atribuído<sup>265</sup>. A energia se mantém, assim como a forma, mas o conteúdo altera. São metamorfoseados, objeto de um processo de transformação, de uma “atribuição de sentido energeticamente inverso”<sup>266</sup>.

A sua orientação e a sua expressão modificam-se. Petrifica-se de outras formas na memória coletiva. Reativam-se, modificam-se. Enquanto, como o pombo, surge na Europa do século XVI como a representação de algo, surge em outra parte da Europa como uma outra representação em meados do século XX: para demonstrar solidariedade às mulheres que enfrentavam uma ditadura militar do outro lado do Atlântico (FIGURA 35):

FIGURA 35: Cartaz de solidariedade a mulher brasileira



Fonte: CARTAZ do Movimento de Mulheres em Portugal. 197-. Acervo CIM/SP.

<sup>265</sup> AGAMBEN, 2015. p.119.

<sup>266</sup> WARBURG, 2015. p.7.

“União de todas as mulheres pela paz mundial”: vemos neste cartaz cinco mulheres iguais. Seus olhos são direcionados para o mesmo lugar e seus rostos são idênticos. Elas são, na realidade, uma ilusão de ótica: elas são todas uma só, compondo um só rosto uma brincadeira com a finitude e limitação das dimensões de suas faces, com a conexão de seus olhos. É como se fosse uma ilusão de ótica: não sabemos se é apenas uma, cinco ou seis mulheres; ou se são mais mulheres inscritas em uma só nas linhas tracejadas e vacilantes que as desenham.

Os rostos das mulheres estão inscritos em uma forma vermelha abstrata, ora quadrada, ora de formas ovalóides como se fossem uma nuvem vermelha. É desta nuvem que está ao centro um pombinho em pleno voo que, assim como as mulheres, também é tracejado.

É a união das mulheres que o discurso deste cartaz invoca. Os rostos estão literalmente unidos, como cabeças siamesas. É essa a representação trazida pelo Movimento Democrático de Mulheres em Portugal (MDM) neste cartaz. O movimento foi criado em 1968, quando Portugal atravessava o salazarismo, era composto em sua maioria por mulheres integrantes e simpatizantes do Partido Comunista Português (PCP) na ampla intenção de se lutar contra a dominação masculina às mulheres, com um foco anticolonial e de solidariedade internacional<sup>267</sup>. Vale lembrar que, com a Revolução dos Cravos em 1974, onde a ditadura salazarista foi derrotada e países africanos de colonização portuguesa finalmente tornaram-se independentes, muitas mulheres brasileiras recorreram a Portugal como local de exílio<sup>268</sup>.

A imagem do pombo juntamente às mulheres está abaixo dos dizeres “solidariedade da mulher portuguesa à mulher brasileira”. A imagem do pombo da paz atrelado ao feminino une-se também a noção de um feminismo global, de um *global sisterhood*, ligado na ideia de confluência, de conciliação, de trocas de informação entre mulheres em uma escala global. Solidariedade no sentido que bell hooks nos explica como sendo uma experiência que “requer uma comunhão de interesses, crenças e objetivos em torno dos quais se possa formar uma aliança, uma irmandade (...) A solidariedade requer um compromisso firme, contínuo”<sup>269</sup>.

A questão da solidariedade, pois, permava diferentes imagens que traziam o símbolo de um pombo, que fez parte do imaginário coletivo do antifascismo e do comunismo, tanto dessas pautas da década de 1970 quanto de antes. Deparamo-nos com a constatação de que a imagem teria mais memórias, portanto. Memórias estas que não estão como se em um porão de objetos

<sup>267</sup> **História do Movimento de Mulheres**. Disponível em: < <https://www.mdm.org.pt/memoria/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

<sup>268</sup> ROSALEN, Eloisa. **Vidas (entre)laçadas**: relações de gênero nas memórias do exílio brasileiro (1964-1979). 2016. Dissertação (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. p.59.

<sup>269</sup> hooks, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo : Perspectiva, 2019. p.103.



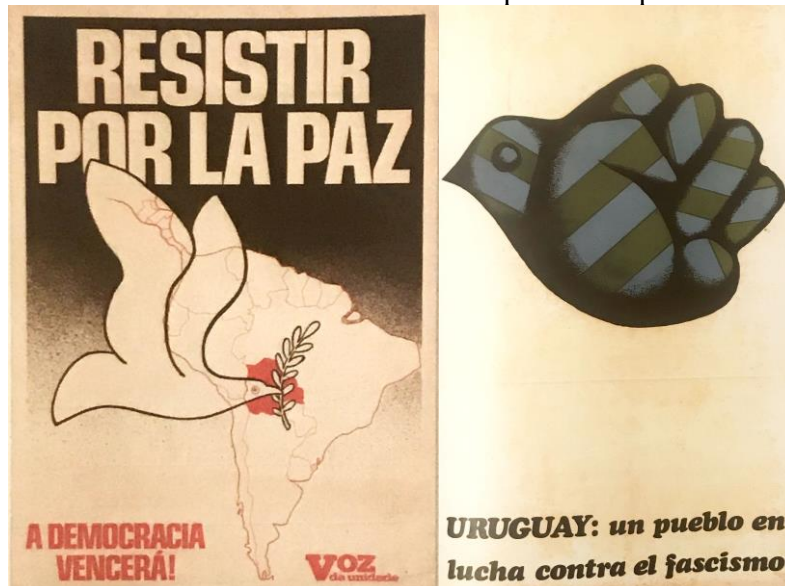
coleccionados no passado, empoeirados, mas sim que escava o presente, que encontra o passado em um choque de temporalidades:

(...) a memória não como a posse do rememorado um ter, uma coleção de coisas passadas —, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu lugar, ou seja, como a aproximação mesma de seu ter lugar [...]. Uma concepção da imagem como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo<sup>270</sup>.

Partindo deste princípio, vemos que as imagens são sobredeterminadas diante do tempo na dinâmica da memória coletiva que embaralha o pretérito, o presente e também o porvir. Um tempo que não é o do calendário, “das datas”<sup>271</sup>, mas da memória. A memória que é psíquica, anacrônica, que reconstrói, que é perturbada e contaminada. Fazer uma história destas imagens é deparar-se com a condição de que haveria apenas história anacrônica, com modelos temporais complexos, sobrepostos, que atravessa a multiplicidade de memórias (individuais e coletivas).

É neste anacronismo e nessa plasticidade das formas que o símbolo desta ave, que já vinha da Antiguidade, também era difundido no repertório imagético dos partidos, debates e encontros comunistas do século XX (FIGURA 36):

FIGURA 36: Cartazes com o pombo da paz



Fonte: SACHETTA, Vladimir. *Os cartazes desta história*. São Paulo: Escrituras, 2012.

À esquerda, o cartaz do jornal Voz da Unidade, porta-voz do PCB, mostra a pombinha branca da paz, com um ramo de oliveira em seu bico, rumo ao Brasil. Esta imagem, em conjunto

<sup>270</sup> DIDI-HUBERMAN, 2012. p.174-175.

<sup>271</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.41.

com a frase "a democracia vencerá", em um imperativo entusiasmado e esperançoso, faz uma analogia entre paz, comunismo e democracia. Por onde o pombo está a voar, o mapa toma a cor vermelha. O pombo da paz e o vermelho do comunismo utilizados enquanto sinônimos, portanto.

À direita, o pombo da paz é representado em forma de um punho cerrado: paz e luta enquanto sinônimos na luta contra o fascismo. O Uruguai entre 1973 e 1985 passou por uma ditadura militar. Com o apoio das Forças Armadas, foi realizado um golpe de estado por Juan Maria Borbaderry (1928-2011). O Congresso Nacional, direitos civis, e sindicatos foram suspensos, e uma ampla censura foi instaurada<sup>272</sup>. Compartilhava de um imaginário político e imagético semelhante ao brasileiro.

Um outro exemplo: uma das grandes memórias coletivas e latentes do ocidente do século XX é a Guerra do Vietnã. Iniciada em meados da década de 1950, o movimento contrário à guerra contou com o engajamento e a participação dos jovens de classe média que criaram um repertório visual materializado em uma série de fotografias: os seus *bottons*, cartazes, fotografias e os dedos indicadores e médios formando um dos mais famosos símbolos pacifistas do ocidente. Ao mesmo tempo em que as suas opiniões contra a guerra eram projetadas ao espaço público, seus pensamentos mesclavam-se em signos da cultura pop, do movimento hippie e das lutas pelos direitos civis dos Estados Unidos. Em contraponto às imagens de sofrimento limítrofe das fotografias da guerra do Vietnã, nos Estados Unidos circulavam imagens pela paz. Flores, os "dedos", o símbolo da campanha pelo desarmamento nuclear e, claro, o pombo (FIGURA 37):

FIGURA 37: Poster "Fight Pollution, not Wars" (1972)

---

<sup>272</sup> BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Direito à Memória e à Verdade: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009. p.101.



Fonte: S/A. CARTAZ "Fight Pollution, not wars". 1972. Acervo San Jose State University Library.

O símbolo e a imagem, além de suas questões históricas, contariam também com sua questão psicológica. Warburg havia associado suas ponderações a respeito das sobrevivências e latências da imagem aos conceitos de memória para a psicologia. O alemão empreendeu uma viagem ao Novo México, ao sul dos Estados Unidos, entre os anos de 1895 e 1896, onde obteve contato próximo com indígenas pueblos e hopis. Esta sua viagem alterou suas formas de ver imagens. Em seu relato de viagem, Warburg não apenas traça comparações entre a Antiguidade Clássica e o chamado “primitivismo” – lembrando que Warburg, um intelectual europeu, era inspirado nas leituras etnológicas do XIX, com proximidade particular a Franz Boas – mas buscava encontrar, na dicotomia moderna de primitivo/racional, as permanências de elementos culturais “primitivos” na modernidade europeia.

Em seu relato de viagem, ele destacava a questão da gênese do símbolo, mostrando a continuidade entre o indígena dos desertos do Novo México e o homem europeu, branco e moderno. Ambos que não tinham contato, mas ambos compartilhavam certo comportamento simbólico. A dimensão simbólica estaria em dois aspectos da cultura: tanto a expressão – exprimir desejos, ideias -- quanto a orientação – orientar o e no mundo<sup>273</sup>.

Aquele homem europeu, que *vivia* a recém-inaugurada antropologia moderna, via naqueles homens do Novo México formas que não se adequavam a ideia de um primitivismo e também não a uma racionalidade abstrata: era o símbolo. Ao observar as simbologias dos rituais das serpentes, o intelectual constatou que este evento era uma fusão tanto entre o fantástico quanto entre a lógica causal:

Essa justaposição de civilização lógica e causalidade mágica (causalidade essa encarnada de modo fantástico [?]) indica o peculiar estado misto e de transição em

<sup>273</sup> WARBURG, 2015. p.9

que se encontram esses índios pueblos. Os pueblos estão a meio caminho entre a magia e o logos, e seu instrumento (com o qual se orientam) é o símbolo. Entre o homem apanhador, que pega as coisas, e o comedido homem conceituador está aquele que vincula por meio de símbolo<sup>274</sup>.

Isto é, nesta dualidade europeia entre o “primitivo” e “racional”, ambos possuem a habilidade de lidar com símbolos. Esta dicotomia moderna, portanto, encerra na constatação de um intervalo (*Zwischenraum*) entre estes dois sentidos. A constatação deste intervalo configura-se tanto como questão iconográfica e social como também da própria compreensão do ser humano. O símbolo iria além de questões isoladas da historiografia da arte, sendo pertencente a um intermediário entre consciência e reação primitiva, em “uma espécie de *terra de ninguém* no centro do humano, da mesma forma que a criação e a fruição da arte requerem a fusão de duas atitudes psíquicas que de hábito se excluem mutuamente”<sup>275</sup>. A sua “ciência sem nome”, então, partiria de uma possível antropologia da cultura ocidental, onde tanto a filologia, a história, a etnologia e a biologia se fundissem em uma iconologia do intervalo, deste intervalo que trabalha com o incansável simbólico da memória social.

As formas imagéticas, enfim, não seriam transmitidas apenas pela cultura. Ao vislumbrar as serpentes dos rituais de indígenas do norte do continente americano, Warburg notou que as formas da serpente conectariam culturas de tempos e espaços distintos: a serpente de Laocoonte, a infernal serpente do Velho Testamento, a serpente ritualística.

De seus estudos e impressões, pensava-se que haveria apenas uma história de *sintomas*<sup>276</sup>. Por sintoma, entende-se:

a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A "atenção ao repetitivo" e aos tempi sempre imprevisíveis de suas manifestações - o sintoma como jogo não cronológico de latências e de crises - , eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador<sup>277</sup>.

O sintoma, como o “fantasma”, reaparece, sobrevoa, sobrevêm. Deslocaria no tempo e no espaço, gerando fenômenos diacrônicos complexos. Reaparece reconfigurado. As imagens em si seriam concebidas enquanto símbolos que condensam uma memória coletiva latente, que

<sup>274</sup> WARBURG, Aby. **Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte**. 1923. In.: WARBURG, 2015. p.199.

<sup>275</sup> Na tradução original para a língua portuguesa, optou-se por deixar o original “no man’s land”, sem tradução. Optei por alterar para a expressão no português de “terra de ninguém”. AGAMBEN, 2009, p.137.

<sup>276</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.43.

<sup>277</sup> Ibidem. p.46.

seria reativada e inserida em conjunturas histórias específicas<sup>278</sup>. A história se desagrega em imagens e não em histórias, como dissera Benjamin. É na imagem que estão condensadas as memórias involuntárias.

Imagens e rastros que ficaram impressos na psique, que são transmitidos entre tempos e lugares. A imagem é um dispositivo capaz de revelar estas energias, evocando os engramas originais, como dissera Burucúa<sup>279</sup>. No engrama cristaliza-se tanto uma carga energética quanto uma experiência emotiva que sobreviveria através das transmissões pela memória social. O pombinho, um símbolo tão recorrente, apresenta novas formas de ressignificação e em como as imagens podem ser recicladas (FIGURA 38):

FIGURA 38: Panfleto “Anistia é liberdade”



Fonte: SACHETTA, Vladimir. **Os cartazes desta história**. São Paulo: Escrituras, 2012.

Emoldurando este informe, há novamente a aparição de mulheres com o pombo da paz. Os pombos e as mulheres estão em movimento. O animal com o seu bico aberto, produzindo um piado; as mulheres com as suas bocas abertas, proferindo suas vozes. As mulheres são,

<sup>278</sup> MATTOS, Claudia Valadão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**. Vol.2, nº 11. dez. 2007. p.150.

<sup>279</sup> BURUCUA, 2003.

portanto, um equivalente como símbolo da paz. A mulher como pacificadora e como voz a ser ouvida.

Enquanto as mulheres e os pombos estão ao lado esquerdo do cartaz, à direita lemos as informações a respeito do evento: um culto ecumênico pela anistia, que aconteceria em São Paulo. Na capela Nossa Senhora de Sion, na capital de São Paulo, foi realizado um culto onde as mulheres do MFPA oraram pelo fim da greve de fome dos presos políticos em Pernambuco<sup>280</sup>. Na mesma data, à noite, foi proferida palestra de Mila Cauduro como consta neste informativo. Ela, escritora, era também presidenta do núcleo do MFPA do Rio Grande do Sul, apresentando "Importância da Participação Política da Mulher" neste evento. Ao final do encontro, foi salientado a vontade da redemocratização e a vigoração de uma Constituição<sup>281</sup>.

O uso do pombo da paz era constantemente utilizado pelos feminismos da década de 1970, como podemos ver. Constantemente entrelaçado com imagens de mulheres e, por sua vez, também com símbolos feministas como o espelho de Vênus. O Ano Internacional da Mulher da ONU de 1975 tinha na sua marca um pombinho azul (FIGURA 39):

FIGURA 39: Impressos com o símbolo da paz de Valerie Pettis

---

<sup>280</sup> A greve de fome de presos políticos em Pernambuco se deu na Penitenciária Barreto Campelo, em Itamaracá, com o intuito de se fazer aprovar a lei da anistia irrestrita. In.: SOARES, Thiago Nunes. Gritam os muros: "anistia ampla, geral e irrestrita". **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.8, n.17, p.350 - 383 .jan./abr. 2016. p.372.

<sup>281</sup> Movimento pede que Brasil faça da anistia sua redenção. **Jornal do Brasil**, 11 dez. 1977.



Fonte: Time Magazine. 5 dez. 1977. Acervo Biblioteca Marguerite Durand; Boletim do International Women's Day. 1975. Acervo Instituto Bishopgate.

Valerie Pettis (1946), designer gráfica novaiorquina desenhou esta marca para ser utilizada em posters, banners, postais e diversos materiais gráficos relacionados ao Ano Internacional da Mulher<sup>282</sup>. Camisetas e bandanas das participantes do Congresso eram estampadas com esta marca. A marca da ONU tem suas formas geometrizadas: as suas retrizes são ilustradas em retângulos, formando um símbolo de igual (=). Sua cabeça, por outro lado, conta com formas mais circulares. Suas asas estão altas, como se ele estivesse alçando vôo. Ele conta, em seu centro, o espelho de vênus no centro do pássaro. Além deste símbolo ao centro do pombo, tem o de igualdade ao seu fim. Como os três itens que constam nas cláusulas da Declaração Universal dos Direitos Humanos: igualdade, liberdade e paz. Igualdade na forma do símbolo matemático; liberdade para as mulheres; paz no formato do pombo.

A mulher enquanto um símbolo da paz. A mulher guardiã da paz enquanto uma representação (FIGURA 40):

FIGURA 40: Cartazes do Ano Internacional da Mulher

<sup>282</sup> Dove symbol for women. **The Calgary Herald**. 10 mai. 1974.





Fonte: ARTIGAS, Virginia. Cartazes em comemoração ao Ano Internacional da Mulher. 1975. CIM-SP.

O primeiro cartaz nos apresenta uma mulher sentada de pernas dobradas segurando um pombo com sua mão direita e duas flores com sua mão esquerda. Ela, com olhos grandes, faz um bico ao mesmo tempo em que o pássaro parece estar piando. Seus cabelos estão presos e o seu vestido cobre praticamente todo seu corpo. O segundo cartaz nos mostra uma outra mulher. Esta olha diretamente para o observador. Os seus acessórios são bastante semelhantes a outra mulher: um vestido longo até os pés, cobrindo quase todo o braço, e um colar. Ela também está segurando um pombo, mas dessa vez segura um ramo de oliveira em vez de rosas.

A técnica adotada assemelha-se a xilogravura, uma técnica de gravura que utiliza-se da madeira enquanto matriz. A artista que produziu estes cartazes empregava essa técnica com frequência. Estes cartazes foram um convite recebido pela artista Virginia Artigas (1915-1990) para serem produzidos para o Ano Internacional da Mulher<sup>283</sup>. Ela, já antes de 1975, já tinha composto um repertório visual atrelado às mulheres na participação política pela democracia e direitos humanos.

Nos anos 1950 produziu gravuras sobre os movimentos de trabalhadores rurais e era ilustradora da revista Fundamentos, Terra Livre e Imprensa Popular. Seu ativismo aos movimentos de esquerda e feministas era recorrente, vide seu nome em vários abaixo-assinados publicados em jornais. Um deles, por exemplo, é de apoio a Conferência Latino-Americana de

<sup>283</sup> SACHETTA, 2012. p.134.



Mulheres, ocorrida em junho de 1954<sup>284</sup>. Na ditadura militar, a repressão atingiu diretamente a sua família, com a prisão e exílio de seu marido. Vivendo a repressão da ditadura ao lado de seu companheiro, Virgínia Artigas criou cartazes e gravuras para a anistia, contra a tortura e junto aos movimentos de mulheres<sup>285</sup>. Um deles é o do Ano Internacional da Mulher, que foram distribuídos tanto no Brasil quanto no exterior através de redes de solidariedade.

Um símbolo, uma imagem que operou em circularidade. Uma imagem mnêmica, reproduzida em operação com a memória coletiva. Imagem da memória armazenada em um sinal. Em uma ave que se vê em centros urbanos, uma ave costumeira, na cor branca. Um símbolo contaminado de memória. Um símbolo que vem de muito atrás no tempo e que expõe um passado, um tempo, em aberto.

Contudo, esta ave não aparece desacompanhada. Seja pela mulher que a segura na palma da mão, pelo cor-de-rosa, pelas figuras femininas ao seu lado, ela está rodeada por mulheres. Essa ave representada em pleno voo, solta de gaiolas ou quaisquer amarras, está atrelada a um outro gesto de simbolizar, que é o de representar estas mulheres também enquanto símbolos de pacificação.

Diga-se de passagem, que “pacifismo” não tem o mesmo significado de “passividade”. Embora seja recorrente o estereótipo de gênero de uma mulher passiva, permissiva e emocional<sup>286</sup>, tais imagens atrelam-se mais às formas de ação intencionalmente não violentas. Não há mulheres passivas e silenciosas nestas imagens de pacificação. Discussão habitual entre as esquerdas, a oposição entre um “pacifismo” reformista e uma perspectiva de revolução perdurou pelas mais de duas décadas de ditadura militar<sup>287</sup>.

Em impressos que esbravejaram conclamando conceitos como “paz” ou “liberdade”, lá estavam mulheres representadas carregadas com o máximo de experiência, com símbolos e gestos sobreviventes. Ora de braços erguidos e aos gritos, ora confortáveis e serenas com uma ave pousando em suas mãos. Podem parecer imagens disformes, opostas e contrastantes. São imagens que estavam a manchar a paisagem discursiva da insurgência, atuando sobre as formas de ação política. Longe de uma dicotomia entre um agito armado e revolucionário e o projeto

---

<sup>284</sup> A Conferência Latino-Americana de Mulheres aconteceu no Rio de Janeiro e contou com a participação de aproximadamente 400 mulheres. A intenção principal era a criação de um espaço para debater questões gerais a respeito da melhoria de vida nos países da América Latina, focando em especial nas questões salariais das mulheres e na luta por creches. In.: Em defesa dos seus direitos de mães, trabalhadoras e cidadãs. **Imprensa Popular**. 5 set. 1954.

<sup>285</sup> SACHETTA, 2012.

<sup>286</sup> COLLINS, Patricia Hill. **Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão**. In.: MORENO, Renata (org.). Reflexões e práticas de transformação feminista. São Paulo: Sempreviva Organização Feminista, 2015. p.24.

<sup>287</sup> NAPOLITANO, 2014, p.295.

reformista, penso que “exaltadas” ou “bem-comportadas” as mulheres impressas são as mesmas. Mulheres que lutavam pela sua emancipação ou assinatura da Lei da Anistia: elas cabem no mesmo espaço; espaço da revolta, espaço dos movimentos sociais, espaço em que a ação estética se converte em práxis política em que a finalidade é, de certo modo, fazer visível o que as ditaduras e os pactos de transição democrática deixaram borrados.

### **3. IMAGENS DO NOSSO CORPO**

*Your body is a battleground.*  
Barbara Kruger (1945)

A metáfora do corpo como um campo de batalha<sup>288</sup>, emprestado do trabalho da artista Barbara Kruger (1945) nos serve enquanto um instrumento de análise e ponto de partida para pensar as imagens do corpo feminino deste capítulo. O corpo humano se construiu enquanto um dos principais temas na arte. São as mulheres nuas que aparecem nos quadros à óleo de um museu, o corpo que participa de uma performance, as estátuas de corpos em mármore, o corpo desmembrado do Renascimento.

O corpo feminino foi um tema costumeiro a partir do olhar do artista – geralmente um homem cisgênero. Corpos e rostos padrões, idealizados ou fetichizados e universalizantes. Do nu da Vênus de Milo (150 a.C) às fotografias de revistas eróticas e pornográficas, esse corpo fez parte de um largo mercado cultural. Em museus ou nas imagens reproduzidas em massa, na televisão, em vídeos na internet, em páginas impressas, em adesivos colados em telefones públicos. Algumas dessas imagens que buscam a excitação, o tabu do desejo, a transgressão. Outras que não foram criadas e pensadas enquanto objetos de prazer. Em “O Corpo das Imagens”, Schimit traz algumas histórias sobre homens que pediam imagens de santas em casamento<sup>289</sup>. A imagem cultuada, contemplada, era também a imagem do desejo sexual masculino.

Bem sabemos que imagens não são elementos inofensivos. Imagens são eficientes em sua transmissão de saberes e “nos entrelaçamentos ou mesmo na situação de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e modificados”<sup>290</sup>. Deste modo, imagens são discursos que produzem novos discursos. Imagens de mulheres, imbuídas de um discurso sobre o que são estas sujeitas, que materializam novas percepções e visões do que é o feminino, de regras de conduta, de um imaginário.

Olhares, fazeres e interpretações partindo de uma ótica masculina. Caberia a uma historiografia da arte feminista, portanto, ponderar sobre esta consolidada narrativa e tensionar aspectos temáticos da arte ocidental que naturalizaram os corpos nus das mulheres do museu e as ausências das mulheres enquanto produtoras de imagens, convidar a uma mudança de paradigma.

---

<sup>288</sup> Do original, “your body is a battleground”. Tradução minha.

<sup>289</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru-SP: EDUSP, 2007.

<sup>290</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l’image**: Question posée aux fins d’histoire de l’art. Paris: Minuit, 1990. p.25. Tradução minha.

Esta agitação vem integrada à discussão sobre a reivindicação pelo próprio corpo. Feministas reivindicaram contra formas de sujeição e moralização, também no afã de resgatar sua autonomia reprodutiva. Desejavam que o aborto e métodos contraceptivos fossem livres e gratuitos. Queriam falar sobre sexualidade, conversar com outras mulheres sobre prazer, corpo e controle de seus próprios corpos.

Os impulsos feministas, mais exatamente das décadas de 1960 e 1970 – a chamada "segunda onda"<sup>291</sup> –, forneceram uma virada e reviravolta epistemológica na historiografia da arte<sup>292</sup>. Contudo, irrefutavelmente, a história da arte feminista começou dentro da história da arte<sup>293</sup>. A História da Arte – enquanto uma disciplina, um sistema – é também herdeira das tensões e contradições de sua instauração no Iluminismo, fundamentada nos juízos kantianos e hegelianos<sup>294</sup> e nos sentidos modernos do que vem a ser a História e o tempo histórico. Uma disciplina que foi sistematizada por hierarquias e linhas evolutivas e, por sua vez, de forma linear e tendo a Europa como ponto de partida, como o berço dos cânones da arte. Foi criada com base nas ideias de consolidação e exaltação dos estados-nação e, dentro deste *télos* positivista, produziu e disseminou "sistemas de poder de gênero, classe, raça e heteronormatividade"<sup>295</sup>.

O olhar agitado, os fazeres e a disparidade entre a quantidade de nus representados em museus e a nudez explícita em imagens e a de mulheres que produzem imagens de si mostramos, mais uma vez, o aspecto do corpo feminino em imagens enquanto um dos grandes

---

<sup>291</sup> Parte da historiografia feminista sistematizou a história do feminismo em "ondas", como um procedimento metodológico. A "primeira onda", preocupada com a questão do voto feminino entre o final do século XIX e meados do século XX e, em seguida, a "segunda onda" iniciada no início da segunda metade do século XX. Não há um marco inaugural exato para a insurgência da "segunda onda" do feminismo. Muitas historiadoras debruçam sobre os movimentos contraculturais de 1968 na Europa e Oriente Médio como as circunstâncias onde foi dada luz dessa movimentação. Outras, a popularização das pílulas anticoncepcionais. Sinteticamente, pode-se dizer que a "segunda onda" corresponde ao movimento das mulheres problematizarem a divisão sexual do trabalho, tecerem críticas à democracia liberal, à ortodoxia dos partidos comunistas, refletirem sobre a opressão patriarcal, discussões sobre sexualidade, prazer, e a opção de se ter ou não filhos. Esta periodização é bastante debatida, por correr o risco de homogeneizar as insurgências feministas, como se elas fossem "uma coisa só", sem disputas, sem questionamentos, sem diferenças basilares. Ver em: PEDRO, Joana Maria. O feminismo de "segunda onda": corpo, prazer e trabalho. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012; PEDRO, Joana Maria. Os feminismos e os muros de 1968, no Cone Sul. Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica - N. 26-1, 2008; HEMMINGS, 2009. pp. 215-241.

<sup>292</sup> POLLOCK, 2012. p.6.

<sup>293</sup> POLLOCK, Griselda. **Visions and difference: femininity, feminism and the histories of art.** Library of congress: London, 1994. p.1.

<sup>294</sup> Recorro aqui aos conceitos de genialidade e juízo do gosto (do gosto e do belo em sua universalidade subjetiva) de Immanuel Kant, postulados em sua obra "Crítica do Juízo Estético" e aos preceitos evolucionistas de Hegel em "Curso de Estética". Ver em: KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010; HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética – O Sistema das Artes.** São Paulo: Editora Martis Fontes, 2010.

<sup>295</sup> POLLOCK, 2012. p.12.

paradigmas da arte e da indústria cultural ocidental, sendo um forte marcador de uma manutenção de uma política de gênero androcêntrica<sup>296</sup>.

Coube a historiografia da arte feminista e as próprias artistas o questionamento da construção corpórea, a tensão da representação do feminino. Afinal, o que seria o feminino? Criaram imagens que debruçavam sobre os seus próprios corpos, em um gesto reflexivo. Tiveram o trabalho de reconhecer e resgatar a sua própria imagem<sup>297</sup>. E este resgate é o de um processo de autoconhecimento, de curiosidade sobre si: sobre seu corpo, sua psiquê. Na materialização do autorretrato, é conservada a presença de si, na forma da representação de sua individualidade, manifestada através dos sentidos e da reflexão de quem consome a imagem<sup>298</sup>.

Ao debruçar sobre estes corpos produzidos pelos feminismos brasileiros, guiei-me por três horizontes temáticos: a relação entre corpo e natureza e a sua representação por parte dos feminismos e o debate sobre a aproximação entre estas duas esferas; o corpo em estado de lamentação, lamento sobre si mesmo e sobre as políticas de estado que o atingiam diretamente; e, enfim, figurações de um corpo feminino sem identidade, um corpo sem rosto.

Imagens que concebem o corpo enquanto algo construído, moldável, mutável. O corpo feminino, a imagem deste corpo, enquanto elemento que sobrevive dentro das limitações de esquemas reguladores<sup>299</sup>. Um corpo que está sujeito, e que portanto, também emancipa, se agita, se altera. Um corpo que, como dissera Donna Haraway em seu “Manifesto Ciborgue”, não termina na pele<sup>300</sup>. Entre a materialidade e o discursivo, moldaram-se formas de ver e formas de se fazer estes corpos.

### 3.1. CORPO E NATUREZA

---

<sup>296</sup> NEAD, Lynda. The female nude: pornography, art, and sexuality. *Signs*, v. 15, n. 2, 1990, p.334.

<sup>297</sup> PRIEGO, Carlos Cid. Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista anual de historia del arte*. n°5. 1985. p.177.

<sup>298</sup> AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato em occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SL, 2002. p.13-14.

<sup>299</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N-1, 2019. p.40.

<sup>300</sup> “Por que nosso corpo deveria terminar na pele ou, na melhor das hipóteses, ser encapsulado por pele?”.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p.177.

*Não há natureza, apenas os efeitos da natureza: desnaturalização ou naturalização.*  
Jacques Derrida

Pachamama, mãe-terra, mãe-natureza, Gaia. São diversas as cosmovisões e práticas antecedentes da década de 1970 que uniam a mulher enquanto geradora de vida e a natureza enquanto território que fornece as possibilidades de existência e consciência (FIGURA 41):

FIGURA 41: A virgem do cerro



Fonte: S/A. A virgem do cerro. Óleo sobre tela. 92 cm x 72 cm. 1720. Acervo do Museu Nacional de Arte da Bolívia.

Trago essa imagem para começar a pensar sobre as relações entre as mulheres e natureza. Um quadro de autoria anônima que evidencia a relação entre as práticas espirituais dos colonizadores e da população nativa. Para os olhos acostumados à iconografia católica, a mulher ao centro do quadro causa estranhamento. Uma montanha: é o Cerro Rico, local onde indígenas retiravam a prata para os colonizadores. O Cerro, porém, não foi representado enquanto matéria orgânica, mas sim como a própria Virgem Maria.

Uma mestiçagem entre Pachamama<sup>301</sup> e a Virgem Maria. O culto a terra, o sincretismo. Porém, não é sobre a iconografia religiosa andina o que eu pretendo abordar a partir dessa imagem. A entendo enquanto um ponto de partida para refletir sobre o corpo feminino enquanto uma metáfora da natureza.

A relação entre mulheres, sexualidade e natureza parte de uma lógica determinista que pondera sobre um destino biológico, com o “primitivo” em contraste a um “civilizado” que, neste caso, seria o homem branco. Sendo mais próximas da natureza, mais distante da esfera da racionalidade, as mulheres eram tidas como incapazes de compreender a sua própria sexualidade, assim como da esfera política. Isto, como seria de se esperar, tomou contornos centrais nas discussões feministas na década de 1970 que ponderavam que o discurso do “ser mulher” enquanto uma identidade natural e essencial.

De saída, pondero que isto não significaria uma visão determinista de que o ambiente natural e mulheres teriam proximidades naturais, fazendo com que houvesse identidades femininas universais, fechadas, com papéis de gênero naturalizados. O ponto, na realidade, é um olhar para a dinâmica de feminização da natureza e naturalização da mulher. Uma dinâmica instaurada pelos sujeitos coloniais e pela revolução científica: a natureza enquanto um corpo de terra, vulnerável, que poderia ser abusado; a mulher, por sua vez, que também teria o seu corpo invadido<sup>302</sup>. Esta imagem direciona um olhar de reflexão para a simbolização da mulher e da natureza enquanto domínios sinônimos que poderiam ser conquistados e dominados.

A associação entre mulher e natureza, que está contida nas imagens dispostas neste capítulo, trazem consigo uma potência de reflexão para compreender o binômio natureza/mulher a partir da ótica de que haveria entre elas um denominador comum: a capacidade procriativa, fazendo com que houvesse uma conexão biológica, indissociável, entre ambas<sup>303</sup>. Em vias contrárias, os homens estariam em um outro binômio: cultura/homem. Isto é, o espaço construído, inventivo, criativo. As mulheres estariam sujeitas a natureza e a sua própria natureza<sup>304</sup>. “Natureza”, no caso, enquanto uma realidade separada e subjacente ao domínio do homem.

---

<sup>301</sup> A Pachamama é uma deidade dos povos indígenas da região central dos Andes. Divindade criadora, protetora.

<sup>302</sup> VIGIL, María Tardón. Ecofeminismo: Una reivindicación de la mujer y la naturaleza. *El Futuro del Pasado*, nº 2, 2011.p.538.

<sup>303</sup> SOUZA, Sandra Duarte. Teoria, teo(a)logia e espiritualidade ecofeminista: uma análise do discurso.

**Mandrágora**: Revista de Estudos de Gênero e Religião, São Bernardo do Campo, UMESP, Ano VI, no. 6, p. 57-64, dez. 2000. p.60.

<sup>304</sup> ORTNER, Sherry. **Está a mulher para a natureza assim como o homem para a cultura?**. In: ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise (Orgs.). *Mulher, Cultura e Sociedade*. Trad. de Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.102.

Contudo, são imagens que mostram a relação entre a mulher e a natureza não em estado de aceitação e sujeição, mas sim enquanto sugestão de fuga às tentativas de sujeição e controle impostas aos corpos femininos; controles estes que racionalizaram o corpo feminino enquanto máquina reprodutiva e colocaram o seu prazer enquanto um desvio de conduta<sup>305</sup>.

A temática da tríade mulher, corpo e natureza aparecia com relativa frequência em ilustrações dos grupos feministas da década de 1970. Mulheres andando em uma paisagem idílica, corpos que se fundiam à natureza, elementos botânicos compondo o corpo de carne e osso. (FIGURA 42):

FIGURA 42: Gravura em "Agora é que são elas"



Fonte: Agora é que são elas. n.º 1. Círculo de Mulheres Brasileiras. 1975. p.9. Acervo CIM/SP.

Ao folhear despretensiosamente a revista *Mulherio*<sup>306</sup> – produzida subsequentemente ao recorte temporal proposto nesta pesquisa – me surpreendi com esta mesma ilustração em uma de suas páginas. A matéria tem o título "A lei ignora a realidade", abordando sobre a criminalização do aborto no Brasil<sup>307</sup>. Com sorte, a ilustração deste boletim contava com a

<sup>305</sup> CELENTANI, 2014, p.48.

<sup>306</sup> Sobre a revista "Mulherio", que foge do recorte temporal desta pesquisa, ver: FREITAS, Viviane Gonçalves. O jornal *Mulherio* e sua agenda feminista: primeiras reflexões à luz da teoria política feminista. **História, Histórias**, Brasília, v. 2, n. 4, p.149-166, abr. 2014; CRESCÊNCIO, Op.cit, 2016.

<sup>307</sup> A lei ignora a realidade. **Mulherio**. nov/dez. 1981.



autoria, que antes eu acreditava que havia sido uma das autoras do Círculo de Mulheres Brasileiras. A gravura foi retirada do livro "De formatio foetu liber singularis"<sup>308</sup> escrito em 1626 pelo anatomista belga Adriaan van der Spiegel. O nome escrito em Mulherio é diferente – escreveram "Adrien" em vez de "Adriaan" – o que prejudicou a minha investigação. O livro, atualmente sob domínio público, está totalmente digitalizado (FIGURA 43):

FIGURA 43: Ilustrações em "De formatio foetu liber singularis" (1626)



Fonte: SPIEGEL, Adriaan van der. De formatio foetu liber singularis. Martinis et Livium Pasquaturn: Pádua, Itália. 1626.

Na gravura original, feita provavelmente por meio de xilogravura, conseguimos ver com mais nitidez os detalhes que a fotocópia, provavelmente utilizada por "Agora é que são elas" não nos permite. Além da paisagem ser mais abundante, com seus troncos de árvores, gramados e rochas, agora podemos ver claramente o que está saindo do ventre da mulher: um feto. A ilustração ao seu lado, do mesmo tomo do livro que buscava apresentar a estrutura do corpo da mulher esperando um filho, tem uma representação deveras parecida. Sua barriga abre como se a pele fosse uma flor. A paisagem folhosa, longe de qualquer laboratório de anatomia, encontra-se com as pétalas do corpo feminino.

<sup>308</sup> Em tradução literal, "Livro sobre a formação de um feto único".

Este corpo não tinha intenção de ser descritivo, mas sim ilustrativo. Não mostrar exatamente como ele é, mas sim de uma maneira mais imaginativa e referencial. Ao me debruçar sobre essas imagens, considereei que essa junção de representações da natureza no corpo feminino exalta uma espécie de *magia*, de *mistério*. O interior do corpo como algo desconhecido, que não *se vê*, mas *se imagina*. Mistério e misticismo em relação não apenas ao corpo feminino, mas principalmente à gravidez. O corpo das mulheres era entendido enquanto um segredo, algo que os cientistas homens nunca conseguiriam desvendar. Mais do que seus corpos, os seus úteros, entendidos muitas vezes enquanto um órgão autônomo que além de definir a autonomia das mulheres, escondia um dos maiores segredos da humanidade: como nascem os seres humanos<sup>309</sup>.

A própria obstetrícia da Europa do século XVII, época da criação destas ilustrações, era realizada às cegas. O procedimento do parto era realizado através do toque, sem olhar para o corpo das mulheres, o que corroborava com a ideia do misticismo do parto. Além disso, não era abundante a oferta de corpos femininos para dissecação, muito menos de grávidas. Em compensação, havia uma relativa abundância de gravuras sobre estes corpos, o que apontaria a curiosidade daqueles homens europeus anatomistas<sup>310</sup>.

Nas telas e gravuras, para representar um corpo anatômico, os artistas do Renascimento buscavam dissecar, cortar, rasgar, desmontar o corpo humano. Em “Da Pintura” (1452), Alberti já escrevia que, para representar o corpo, os artistas deveriam começar com os ossos, os músculos e, em seguida, cobrir o corpo com a carne<sup>311</sup>. Representar um corpo de dentro para fora. Este, juntamente com uma série de cálculos para chegar nas proporções exatas, era o método para construir um corpo anatomicamente ideal.

A Anatomia, um estudo que iniciou na Europa já antes do Renascimento<sup>312</sup>, recebeu a partir do século XVI um maior entusiasmo para se desvendar o interior dos seres humanos. Suas aulas eram um dos pilares fundamentais para os estudantes de Arte. Porém, adentrar a esses cursos de anatomia não era para todos. As mulheres, principalmente, tinham grandes dificuldades de frequentar essas aulas. Ainda no século XIX mulheres que frequentavam cursos

<sup>309</sup> PARK, Katherine. **Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection**, New York, 2010, p. 169.

<sup>310</sup> SAWDAY, Jonathan. **The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture**. London and New York, 1995.

<sup>311</sup> ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora Unicamp. 2015.

<sup>312</sup> Desde pelo menos o século XII já havia a prática de dissecação de cadáveres na Europa, sendo que em Alexandria, no Egito, desde pelo menos o III a.C. Ver em: COELHO, Ricardo. Lições de anatomia: do corpo eterno à eternidade do corpo. *Ars*, n. 39. 2020.

de desenho e pintura não poderiam entrar nas aulas de nu artístico, fazendo daquelas estudantes de arte pouco condicionadas a lidar com o corpo e, mais ainda, com o corpo nu<sup>313</sup>.

Ao examinar o corpo feminino tanto externa quanto internamente, a medicina e a arte vigiavam e regulavam o corpo feminino através de regulações de normas de saúde e também de beleza<sup>314</sup>. A representação destes corpos anatômicos nos livros científicos da Europa do XVII – uma Europa que assistia a dissecações e à lições de anatomia em teatros e salas de universidades enquanto eventos sociais<sup>315</sup> – poderiam carregar consigo representações de corpos em vias mais esquemáticas, imaginativas e mnemônicas. Suas placentas como pétalas de flores, as mesmas encontradas na paisagem externa aos seus corpos.

Spiegel, além de anatomista era também um botânico. É a sua pele que vai abrindo, como um corte cirúrgico, mostrando o que ela guarda dentro de seu ventre. Esta grande flor que mostra o que está escondido, também esconde a sua própria nudez. As pétalas do seu corpo, de uma ser humana dotada de racionalidade, encontram-se com as folhagens, flores, troncos e montanhas. É a representação da naturalidade do corpo humano, em unidade com a natureza. A mulher está seminua, com a palma de sua mão aberta. Seus olhos fogem de quem a vê e seu cabelo em um penteado está esvoaçante, em movimento.

Há um outro detalhe nestas ilustrações do manual de anatomia. Nelas, consta um carimbo que, ao olhar com bastante minúcia, pude ler que está escrito: "Bibliothèque de la ville - 1897 - Lyon". Atualmente essa biblioteca se chama "Bibliothèque municipale de Lyon"<sup>316</sup>. Estes manuais ilustrados de anatomia circulavam pelo continente europeu, não sendo surpresa que alguma das integrantes do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris tenha o encontrado em alguma biblioteca ou universidade francesa, seja de Paris ou de Lyon, cidade a mais de 400 quilômetros de distância da capital francesa.

Aquela gravura médica do século XVII de Spiegel foi coletada pelas feministas do Círculo de Mulheres Brasileiras. A gravura que registra o paradoxo do discurso científico e do vocabulário fantástico foi transposta para se ilustrar uma discussão sobre o aborto, sobre a emancipação feminina. É uma gravura que, originalmente, produzia um discurso sobre natureza. Mostra o sistema reprodutor feminino, a paisagem natural, o corpo de uma mulher com uma relativa precisão realista, própria das gravuras do período.

---

<sup>313</sup> SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A Viagem a Paris de Artistas Brasileiros no Século XIX. **Tempo Social**, v. 17, n. 1, 2005.

<sup>314</sup> NEAD, 1990. p.48.

<sup>315</sup> NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. New York : Fordham University Press. 2008. p.27.

<sup>316</sup> Biblioteca Municipal de Lyon.

Uma imagem que retoma a imbricação entre a mulher e a natureza. Porém, dado o seu contexto, o que ela estava a ilustrar na revista “Agora é que são elas” era, na realidade, um certo paradoxo entre natureza e cultura, tão discutido pelos círculos feministas daquele tempo. A desnaturalização, dessencialização do que vem a ser mulher e, por consequência, a desnaturalização da maternidade, daquele corpo aberto que está com o seu feto, enquanto um destino biológico.

Bastante diferente daqueles homens anatomistas, as feministas da década de 1970 já haviam tido contato com a frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Esta frase começou a repercutir nos debates da década de 1960 com a tradução para português e comercialização de “O Segundo Sexo” de Simone de Beauvoir no Brasil. Um livro que relacionava os estudos das mulheres com linhas de pensamento da época em que foi escrito, no final dos anos 1940, como a psicanálise, o existencialismo e o marxismo. Esta clássica frase é uma síntese de sua contribuição para o movimento feminista, onde a filósofa apontava a feminilidade enquanto um fenômeno fundamentalmente social e não derivado de uma biologia, de uma essência feminina. Deste modo, abriam-se novos olhares para o feminismo, para a então chamada “questão da mulher”.

A primeira parte de “O Segundo Sexo”, com o subtítulo “Fatos e Mitos” inaugura-se falando sobre a questão da natureza e da natureza da mulher: “a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável”<sup>317</sup>. Assim, o primeiro capítulo de sua obra inicia-se por falar sobre a formação dos corpos das mulheres, ovários, hormônios, reprodução, entre outros, em páginas bastante detalhadas e descritivas. Todo este percurso de Beauvoir serve para sustentar a sua ideia de que a essência humana não é determinada enquanto um dado da natureza. Entra-se na questão da ruptura de essencialismos, na distinção entre sexo e gênero.

Falamos de uma imagem que circulou no exílio. Beauvoir tinha um relativo contato com as feministas que estavam exiladas na França. O Segundo Sexo era uma obra fundamental para o Movimento de Libertação das Mulheres na França, tornando-se uma leitura de relevância para as mulheres que estavam exiladas no preâmbulo parisiense<sup>318</sup>. Isto é, a questão da mulher e natureza era amplamente debatido por estas feministas, como veremos a seguir.

Em “Agora que são elas”, livreto produzido pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, ricamente ilustrado e com seus textos escritos em máquina de escrever, havia um tensionamento sobre a questão do aborto e dos direitos reprodutivos das mulheres brasileiras.

---

<sup>317</sup> Ibidem, p.13.

<sup>318</sup> COSTA, Albertina de Oliveira (org). **Memórias de mulheres no exílio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.350.

A principal intenção das autoras era apresentar às leitoras a profunda alienação que as mulheres sofriam quanto aos seus próprios corpos. Para as autoras, o corpo feminino era entendido no Ocidente enquanto uma máquina reprodutiva, e não como uma fonte de prazer: "O nosso sexo não é nosso"<sup>319</sup>. Isto é, é *do outro*. Daqueles homens que dissecavam corpos? Que não haviam presenciado partos e visto úteros?

Aquela imagem, de um corpo que se abre em flor, acompanhava discussões sobre uma sexualidade reprimida e negada, juntamente com a ideia de maternidade compulsória imposta às mulheres. Uma mulher que não desejasse ter filhos, além de ser uma estranha na sociedade que estaria abdicando de um suposto "instinto"<sup>320</sup>, teria a preocupação quanto aos métodos anticoncepcionais e com a ausência da possibilidade de se realizar um aborto seguro. O corpo que daria prazer às mulheres era sua principal fonte de medo.

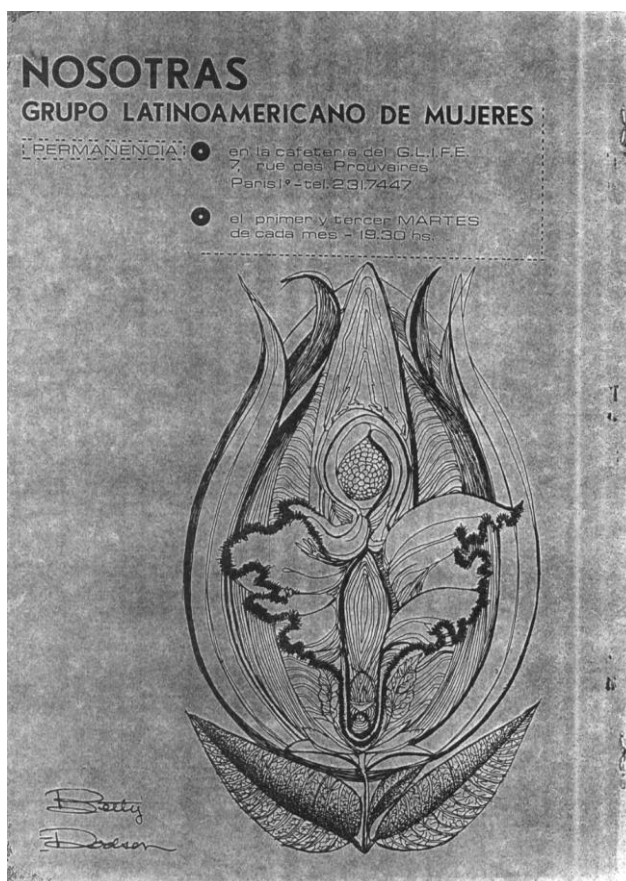
Como proposta reativa ao medo do próprio corpo, feministas também criaram imagens de um corpo feminino que abria-se, examinado, quase dissecado e, mesmo assim, *mágico*. Uma vulva imitando pétalas, folhas. Era o corpo delas. Não mais um corpo estranho e desconhecido, mas que elas conheciam. Na edição de número doze de "Nosotras" a capa traz a seguinte imagem (FIGURA 44):

FIGURA 44: Contracapa de Nosotras

---

<sup>319</sup> **Agora é que são elas**. Círculo de Mulheres Brasileiras. nº1. 1975. p.9.

<sup>320</sup> BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 19.



Fonte: Nosotras. n° 12. Ano I. dez. 1974. Acervo LEGH-UFSC.

A autora desta ilustração, a estadunidense Betty Dodson (1929) já era uma renomada escritora, ativista e artista visual focada em erotismo em seu país. Ela, que ao começo de sua carreira lançou-se enquanto uma desenhista de cenas sexuais, começou a se envolver com o movimento feminista dos Estados Unidos ao início da década de 1970. A temática de suas obras também mudou. Ela começou a fazer ilustrações de masturbação feminina e vulvas, expondo-as pela primeira vez na mostra "*Creating a Genital Aesthetic*" ("Criando uma Estética Genital") que ao contrário de suas obras iniciais, não fez semelhante sucesso por conta de represálias dos próprios galeristas e relativo desinteresse do público em adquirir as obras<sup>321</sup>. Seu interesse enquanto militante, educadora e artista situava-se no prazer feminino. Em 1974 lançou seu livro "*Liberating Masturbation*" (1974), em que a ilustração da capa, desenvolvida por ela, intitulada "Decorative Vulva" ("Vulva decorativa") foi utilizada nesta contracapa de *Nosotras*.

Betty Dodson recrutou suas amigas para que elas posassem para ela para, por fim, ter uma gravura final. Isto é, falamos aqui de uma inversão. Se tradicionalmente mulheres eram impedidas de entrar em aulas de nu artístico e, em diferentes circunstâncias, o corpo feminino

<sup>321</sup> **Betty Dodson The Fine Artist.** In.: Betty Dodson's Fine Art. 2019. Disponível em: <<https://dodsonandross.com/betty-fine-art/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

proibido de ser utilizado nestas mesmas aulas<sup>322</sup>, estudou-se o corpo feminino – e, mais ainda, a vulva – não dentro dos padrões da arte acadêmica, tampouco a partir de uma perspectiva masculina. Mas sim foi criado um laboratório de pesquisa visual por mulheres a partir de seus próprios corpos, fazendo com que elas não fossem apenas sujeitas passivas da representação artística, mas sim elas enquanto autoras de seus próprios corpos. Artistas feministas, portanto, representavam os seus próprios corpos e identidades sexuais a partir de imagens que traziam a representação de assuntos tabus, a sexualidade feminina e erotismo a partir da perspectiva das próprias mulheres<sup>323</sup>.

"Decorative Vulva" (1974), ilustração à lápis, é a síntese delas. Não aparece como um livro de anatomia do século XX, sistematizado. Aparece enquanto uma fusão do corpo feminino com a natureza. Formas que remetem a um livro de botânica. São elementos naturais, folhas, caules, pétalas. Mas sabemos que se trata do corpo de uma mulher. Apresenta às mulheres os seus próprios corpos, figurado por formas curvilíneas e simétricas das plantas reprodutoras – as flores. Mostra a anatomia de seus corpos para mulheres que, muitas vezes, nem sabiam ao menos como ele era, com o que ele era parecido. Não foi criado como uma espécie de ilustração científica, delimitando as partes da vulva, tampouco para o prazer masculino tal qual uma imagem pornográfica. É uma imagem que tem como sua proposta a contemplação das mulheres aos seus próprios corpos.

A imagem da vulva foi constantemente censurada pelo Ocidente. Um exemplo é a pintura “A Origem do Mundo” (1866) do francês Gustave Courbet (1819-1877) foi encomendada pelo diplomata turco otomano e colecionador de imagens eróticas Khalil-Bey, que a deixava à vista apenas para poucos curiosos, por achá-la extremamente realista. Anos depois a obra foi levada para Budapeste, mas foi confiscada pelos nazistas sob a alcunha de “arte degenerada”<sup>324</sup>. Enfim, apenas em 1995 a obra finalmente foi ao público, sendo exposta no Museu D’Orsay em Paris. Mesmo assim, em 2018, mais de cento e cinquenta anos após a conclusão da pintura, sofreu censura na internet por parte do *Facebook*<sup>325</sup> (FIGURA 45):

#### FIGURA 45: A origem do mundo

<sup>322</sup> Além do fato supracitado de mulheres serem impedidas de participar das aulas de nu artístico, ocorria também das mulheres não poderem posar nessas aulas. Na Academia Real de Pintura e Escultura na França, por exemplo, durante os séculos XVII e XVIII, era proibido o uso de modelos mulheres. NEAD, 1990. p.47.

<sup>323</sup> NEAD, 1990. p.65.

<sup>324</sup> SAVATIER, Thierry. **El origen del mundo**: Historia de un cuadro de Gustave Courbet. Astúrias: Trea, 2009.

<sup>325</sup> Facebook enfrenta acusação de censura ao quadro “Origem do mundo”. O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/facebook-enfrenta-acusacao-de-censura-ao-quadro-origem-do-mundo-22369334>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2022.

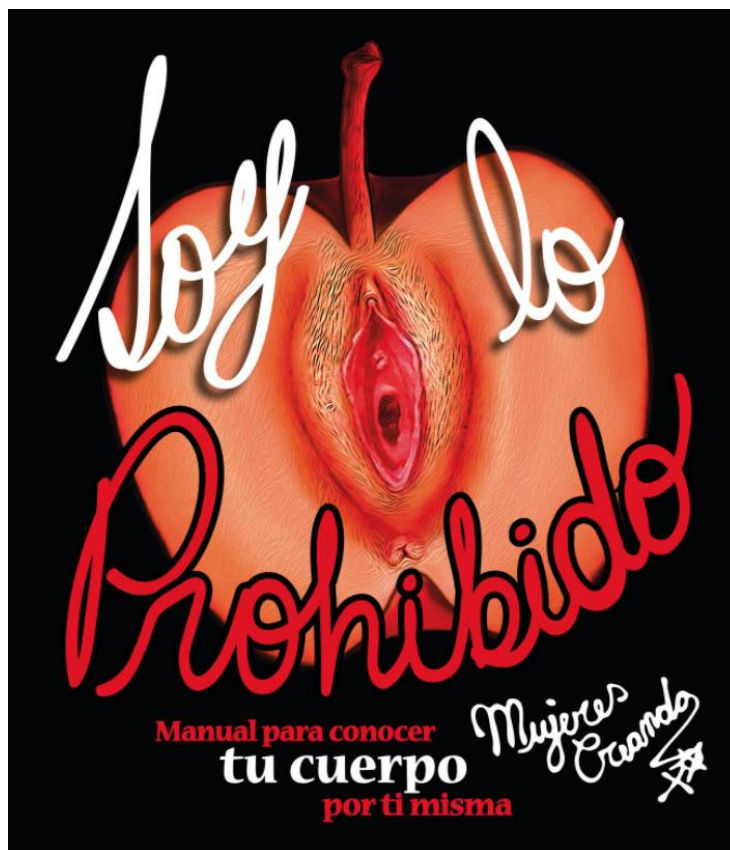


Fonte: COURBET, Gustave. A origem do mundo.  
Óleo sobre tela. 46 cm x 55 cm. Acervo do Museu  
D'Orsay.

Uma nudez não idealizada, mas gráfica e explícita. Uma nudez também que não foi posada, mas é de um corpo em descanso. Uma nudez produzida por olhos masculinos, censurada, oculta. O proibido, o *fruto proibido*. O conceito de corpo feminino e proibido, juntamente com a vulva enquanto representativa do autoconhecimento feminino foi produzida em uma ilustração do coletivo boliviano “Mujeres Creando” (FIGURA 46):

FIGURA 46: Soy lo prohibido





Fonte: MUJERES CREANDO. Soy lo prohibido. Sem data.  
Disponível em: < <http://mujerescreando.org/soy-lo-prohibido/>>.  
Acesso em: 25 abr. 2022.

Originado em 1992 na cidade de La Paz na Bolívia, “Mujeres Creando” é um grupo feminista e anarquista. A maior parte de suas integrantes são de mulheres da classe trabalhadora, autodenominadas como “cholas”, “chotas”, “birlochas” – termos racistas utilizados às mulheres indígenas imigrantes – “indias”, “putas” e “lesbianas”. As integrantes propõem um debate interseccional sobre a situação da mulher boliviana<sup>326</sup>.

A capa de “Soy lo prohibido” é uma ilustração de uma vulva explícita, humana, sem hesitações: esta seria a representação de um manual para pessoas com vagina conhecerem seus corpos por si mesmas. Mais do que uma representação literal, a analogia feita pelo “Mujeres Creando” é o do corpo feminino em contraste com a sua proibição: “soy lo proibido” em uma grafia à mão alinhado com a forma de uma maçã cortada ao meio.

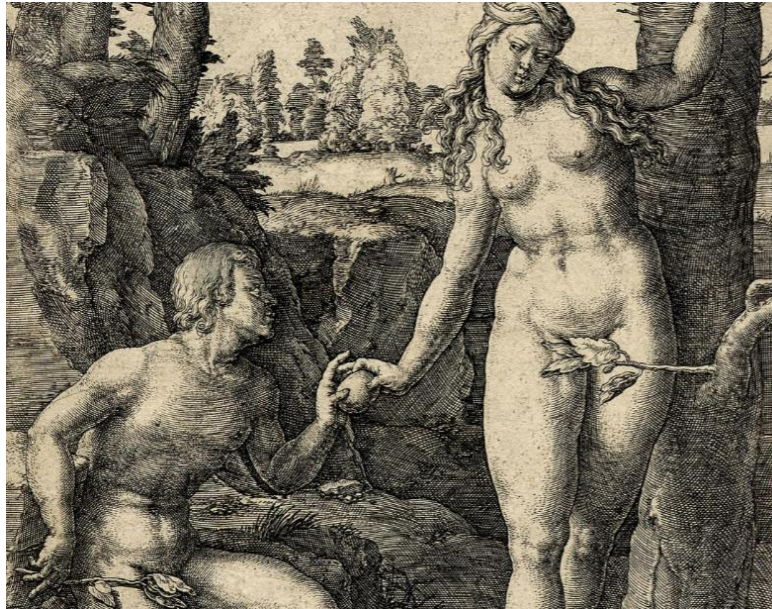
A maçã foi o fruto proibido devorado por Eva no paraíso. Ela, criada a partir da costela de Adão, foi instigada a comer aquela fruta, a qual ofereceu também a Adão. Deus, ao saber do ato de desobediência, expulsou o casal do paraíso e da imortalidade. Os corpos nus que

<sup>326</sup> Ver mais em: FERREIRA, Sousa Gleidiane. Produzir conhecimento sobre si mesmas: uma reflexão histórica sobre práticas feministas autônomas na Bolívia. **História Revista**. v. 19, n. 3, 2014.

habitavam o Jardim do Éden agora os tampavam, cobertos de pudor e constrangimento. Eva, a primeira mulher que chegou à Terra, instaurou consigo o pecado, a culpa, a vergonha. As mazelas do mundo seriam por sua transgressão e desobediência. Instaurou consigo uma imagem do feminino enquanto limítrofe entre trauma e desejo. Adão, o ser que Deus criou à sua imagem e semelhança, foi tentado pela leviana Eva<sup>327</sup>.

Adão, o sujeito racional, Eva, a sujeita instintiva e animalesca que deveria ser mantida sobre controle. Esta passagem inaugural da Bíblia é deveras correspondente ao ideário judaico-cristã, da submissão da mulher ao homem, do corpo feminino enquanto algo proibido, a sexualidade feminina enquanto algo secreto, sujo, pecaminoso e correspondente, antes de tudo, ao homem (FIGURA 47):

FIGURA 47: Adão e Eva



Fonte: VAN LEYDEN, Lucas. Série: História de Adão e Eva..  
Litogravura. 1529. Acervo do Museu Britânico.

Um corpo indissociável do pecado. O homem, por sua vez, se pecou e desobedeceu a Deus, foi por consequência da sedução de Eva. Ele foi vítima de sua malícia. A imagem de Eva tornou-se uma imagem do pecado, uma imagem dos *prazeres da carne*. A imagem da primeira mulher da humanidade inicia-se com o pecado, a sedução e o erotismo.

O debate sobre o corpo feminino, embora constantemente censurado e repugnado, era comum entre as feministas da década de 1970, que discutiam a importância do prazer sexual feminino sem estar atrelado necessariamente ao casamento, a ter filhos ou a um possível

<sup>327</sup> BÍBLIA, Gênesis, 22,15.

companheiro. O Grupo Latinoamericano de Mulheres em Paris é um destes exemplos, tendo materializado esta pauta nesta edição de *Nosotras*. O boletim trazia este tema com relativa frequência, sob a afirmação de que a sexualidade feminina era constantemente castrada na sociedade patriarcal, instrumentalizada como um meio de reprodução e de satisfação masculina. Ou seja, a sexualidade feminina pensada a partir de um parâmetro falocêntrico da sexualidade, o que elas chamaram de "*un culto del falo*"<sup>328</sup>.

Muitas das imagens que produziram um corpo erótico, de acordo com historiadoras e críticas de arte feministas, sobretudo na formação da arte moderna, tinham em sua base o corpo feminino erotizado: os nus de Matisse, as mulheres nativas de Gauguin, as prostitutas de Manet. Imagens que também equipararam a criação artística com a energia sexual masculina, com mulheres sexualmente subjugadas<sup>329</sup>. Representada enquanto um objeto de desejo, de santificação, de perdição e de pureza a partir de um olhar e uma pincelada androcêntrica. Uma nudez passiva, despolitizada e não consciente dela mesma, pintada por homens. Coube a uma produção de arte feminista produzir imagens de um corpo feminino não enquanto o “Outro” produzido, tradicionalmente, por artistas homens. Assim, foram produzidas imagens e formas de análise que iam em vias contrárias à ordem masculina, expondo as políticas sexuais de discursos dominantes<sup>330</sup>.

Esta contracapa de *Nosotras* circulou no Brasil em circunstâncias em que as mulheres universitárias tinham maior voz para falar sobre sexo, sobre seus companheiros, falavam sobre a "carece" da virgindade<sup>331</sup>. As referências visuais e de costumes eram várias no contexto da década de 1970. A cantora Gal Costa, conhecida como a "musa do tropicalismo", a "musa do desbunde"<sup>332</sup>, que utilizava no palco roupas curtas com decotes, tocava violão com as pernas abertas e que em 1973, em seu álbum "Índia", a capa era a sua barriga com a parte de baixo de seu biquíni marcando a sua vulva (FIGURA 48):

FIGURA 48: Capa de Índia

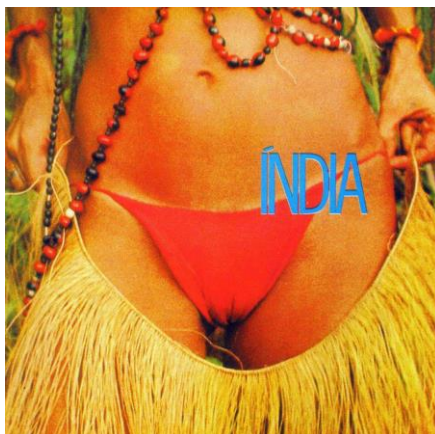
<sup>328</sup> *Nosotras*. n°25/26. 1976.

<sup>329</sup> CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992. p. 266.

<sup>330</sup> POLLOCK, Griselda. *Inscriptions in the Feminine*. In.: ZEGHER, Catherine (org.). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*. Cambridge, MA: MIT Press. 1996. p.71.

<sup>331</sup> JOFFILY, Olívia. *O corpo como campo de batalha*. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. *Gênero, Feminismo e Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.

<sup>332</sup> NOLETO, Rafael da Silva. “**Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça**”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.30, 2014.



Fonte: LP Índia. Gal Costa. Philips, 1973.

A contracapa contava também com fotografias de Gal Costa com roupas e adornos indígenas que deixavam-a com os seios de fora e as pernas completamente à mostra. O projeto editorial deste disco foi considerado subversivo, tendo sofrido censura, que obrigou que o álbum apenas seria comercializado se houvesse uma outra capa plástica sobrepondo a fotografia.

Na égide de um estado autoritário, livros, artigos, fascículos, que tecessem temas como sexualidade feminina e lesbianidade eram miras fáceis da censura. Iam contra o Decreto Lei nº1077/70 que dispunha que não seriam toleradas publicações "contrárias à moral e aos costumes", entendendo que eram divulgadas publicações que "ofendiam frontalmente à moral comum" e "que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira"<sup>333</sup> <sup>334</sup>. O álbum de Gal Costa só começou a ser comercializado sem sua capa opaca e azul, escondendo o corpo da cantora, em 2015; 42 anos após o seu lançamento<sup>335</sup>.

Penso, portanto, que a ilustração de Betty Dodson em “Nosotras” também se corresponde com o imaginário da juventude feminista brasileira que desejava expandir sua sexualidade, conhecer seu corpo, em oposição à repulsa da temática da sexualidade feminina, constante no Brasil da década de 1970. As práticas de censura tinham uma relação umbilical com o estado autoritário vigente e, evidentemente, isto atingia grande parte das produções culturais e intelectuais.

<sup>333</sup> BRASIL. **Decreto Lei nº1077/70**. 26 jan. 1970.

<sup>334</sup> É o caso de dezesseis livros apreendidos pelo Departamento de Censura em 1970, entendidos pelos órgãos da ditadura enquanto "literatura pornográfica" (Censor do Juizado denuncia aparecimento de livros que exploram o lesbianismo. **Jornal do Brasil**. 8 ago. 1970). Medidas como estas atingiram diretamente escritoras que centravam sua escrita sobre lesbianidades, como é o caso de Cassandra Rios.

<sup>335</sup> Gal Costa publica foto de disco censurado nos anos 70. Disponível em: < <https://www.terra.com.br/diversao/musica/gal-costa-publica-foto-de-disco-censurado-nos-anos-70,c0410d32745da410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

Uma constante dos decretos-lei prescritos pelos órgãos de censura – tais como a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e a Comissão de Moral e Civismo – era a retórica moralista enquanto um discurso político. Assuntos como sexo para mulheres era tido enquanto uma "crise moral" ou um "desmantelamento dos lares brasileiros". Elas, aos olhos dos censores e da população conservadora, eram sujeitas inocentes e incapazes de ver ou assistir a cenas de sexo na televisão ou consumir propagandas de higiene que detalhassem questões como a menstruação<sup>336</sup>. Muitas mulheres não conheciam, não viam seu corpo.

Isso não quer dizer que os censores não aceitassem a nudez feminina. A questão era o seu contexto. Revistas porno-eróticas para homens começavam a estampar as bancas de jornais entre a década de 1960 e 1970, com o lançamento de Fairplay em 1966, Ele Ela em 1969, A Revista do Homem em 1975, entre outras. Os filmes pornográficos também iam aos cinemas. Isso não passou incólume à censura, que com o Decreto 1.077 de 1970 começou a tentar restringir a comercialização de imagens de cunho erótico e pornográfico.

Contudo, como bem se sabe, a questão da "moral e dos bons costumes" não era um dado exato. Por mais que houvesse esse decreto, alguns desses censores entendiam que a pornografia – para homens – deveria ser liberada pois seria uma compensação para o cansaço de seu dia-a-dia<sup>337</sup>. As pornochanchadas, filmes eróticos de baixo custo, lhes eram uma alternativa de mercado que além de agitar o mercado cinematográfico do Brasil, retratavam as minorias – homossexuais, prostitutas, transexuais, travestis – em um tom satirizante, jocoso e humilhante, fazendo com que se criasse uma relativa concordância entre censores e produtores destes filmes<sup>338</sup>. A nudez feminina era um produto de consumo válido e estimulado.

O apelo ao corpo erótico, o seu consumo, a sua comercialização e o seu limiar entre o proibido e o permitido. O corpo erótico foi construído e, mais ainda, consolidado. Na tradição imagética ocidental o corpo sedutor e erótico foi consolidado. Um corpo que outrora era escondido em cabarés e em casas de prostituição, era reproduzido em tinta e em larga escalas em finas páginas grampeadas em revistas. Aquele corpo oculto era também um produto de massa. Falo de uma censura de Estado, mas também de uma censura moral. Imagens eróticas eram na Idade Média um instrumento do pecado, uma insinuação do inferno. No Brasil da década de 1970, a punição ao erotismo continuava a vigorar aos olhos da tradição cristã. A

<sup>336</sup> FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dezembro 2002. p.270.

<sup>337</sup> QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. Tese. Doutorado em Ciências. Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017. p.95.

<sup>338</sup> SELIGMAN, Flávia. **O mundo é feito pornôis**. Tese (Doutorado)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 75.

recusa ao prazer em vias contrárias a uma vida de esforços e sacrifícios; a religião cristã transformou o erótico em impuro<sup>339</sup>.

Se o mercado cultural da sexualidade masculina acontecia (não sem algumas tensões entre os conservadores e os vigilantes da moral e dos bons costumes), não era a mesma situação com mídias que abordavam a temática da liberdade sexual feminina, ficando restrito aos impressos alternativos e debates em meios intelectualizados.

O corpo erótico aparecia, então, esvaziando a lógica de um corpo criado para o olhar e deleite masculino. Nas propostas de imagens feministas, este corpo era um corpo que demandava a sua autonomia e libertação<sup>340</sup>. A nudez feminina não era estimulada para as mulheres, que deveriam permanecer teoricamente pudicas e inocentes<sup>341</sup>. Elas não poderiam ver os contornos de uma vulva em um biquíni vermelho, tampouco uma vulva estilizada com motivos botânicos. A sexualidade dessas mulheres lhes era subjugada, fazendo com que as imagens de sua sexualidade lhe fossem distantes:

Trata-se de premissas acerca da debilidade e passividade da mulher; de sua disponibilidade sexual; seu papel como esposa e mãe; sua íntima relação com a natureza; sua incapacidade para participar ativamente na vida política. Todas estas noções, compartilhadas, em maior ou menor grau pela maior parte da população até nossos dias constituem uma espécie de subtexto que subjaz quase todas as imagens envolvendo mulheres<sup>342</sup>.

O prazer e sexualidade femininos permaneceram na surdina por um longo tempo. Embora na segunda metade da década de 1970 tenha começado a circular de maneira relativamente livre – isto é, não apenas na imprensa alternativa – temáticas correspondentes a sexualidade feminina, em sua maioria, as matérias não centravam-se no prazer feminino<sup>343</sup> e as suas imagens também não relacionavam-se com a emancipação do corpo feminino ou a apropriação do erótico.

Cabia, portanto, a criação deste imaginário erótico feminista nas páginas da imprensa alternativa. É o caso da seguinte capa de *Nosotras* (FIGURA 49):

FIGURA 49: Capa de *Nosotras*

<sup>339</sup> BATAILLE, 2007. p.100-101.

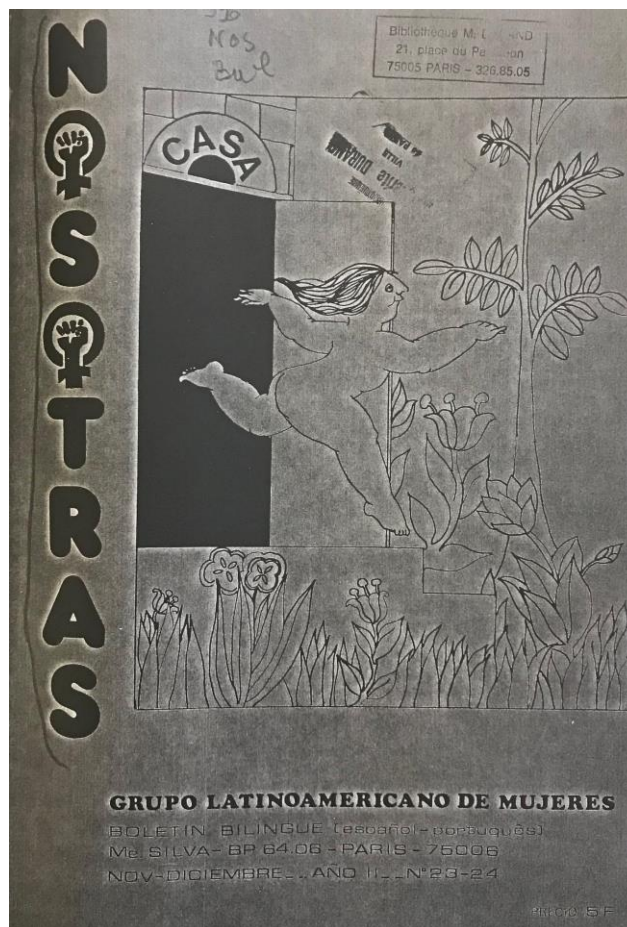
<sup>340</sup> NEAD, p.105.

<sup>341</sup> FICO, 2002. p.270.

<sup>342</sup> NOCHLIN, 1989. p.2.

<sup>343</sup> A revista *Nova* é um destes exemplos, que trazia constantemente matérias relacionadas a libertação sexual feminina para seu público consumidor, formado por mulheres de classe média. A primeira edição de *Nova*, por exemplo, abordava temáticas de se trabalhar fora de casa e trazia na capa a matéria "O que é preciso saber sobre os mitos sexuais para que eles não atrapalhem a vida de ninguém" (*Nova*. n.º3. dez.1973). Eram temáticas recorrentes desta revista, mas em momento algum ela sofreu censura, e ainda vigorava o Decreto Lei n.º1077/70.





Fonte: Nosotras. n.º23-24. 1975. Acervo LEGH/UFSC.

Uma mulher "de capa de revista". Com seu corpo despido, ela sai do espaço escuro, vazio, amedrontador e privado da casa. Apenas dois degraus a separam de uma paisagem natural com flores, gramados, folhas e árvores. Seu corpo flutua e seu semblante é de felicidade. Não é como se ela estivesse correndo com pressa, mas seu corpo se movimenta como se ela estivesse dando um largo salto.

A mulher sai de sua casa, com um interior escuro como se estivesse com as luzes apagadas. Ela sai de casa não como alguém que está cotidianamente saindo de seu lar, mas sai de casa como se estivesse dançando, com seu corpo leve, como se fosse um sonho.

Nos sonhos, quase tudo é possível. O sonho, essa máquina produtora de imagens em pensamento, produz imagens de maneira incontrolável, orgânica e instintiva. Os sonhos inquietaram diferentes povos de diferentes épocas, que o associavam à adivinhação, aos enigmas ocultos da alma. O sonho é um processo cognoscitivo, de fato, mas que tem um poder figurativo, presente em um “espaço quase vegetal e selvagem na produção das imagens”<sup>344</sup>.

<sup>344</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018. p.19.

Uma imagem onírica. A mulher que salta está vislumbrando um universo onírico enquanto uma fuga feliz. Uma hora ela vai acordar e sair desta esfera onde tudo é possível e permitido. "A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade (...) que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias"<sup>345</sup>. Entre o racional e o instintivo, é neste ponto, neste intervalo, em que está o sonho e as suas imagens. No caso da imagem de *Nosotras*, na sua paisagem encantada, impossível, de fuga, é uma floresta. Um local que bem poderia ser perigoso. No caso de seu sonho, porém, é um lugar no qual ela pode ser livre para ser quem ela quiser, com o seu próprio corpo, sem pessoas ao seu redor que poderiam lhe julgar por ser mulher e ter deixado a sua casa. É uma mulher inebriantemente feliz por ter rompido a esfera privada, de ter se libertado do trabalho doméstico. Contudo, diferente de muitos impressos feministas do período, ela não está saindo de casa para ir ao trabalho, ao centro de uma grande cidade, à universidade; ela está indo para o campo, para a natureza. Para o seu Jardim do Éden.

Ela retorna a natureza enquanto um estado de libertação. Penso que esta ilustração também tomou uma dose de ironia para criar uma síntese imagética da investigação feminista sobre a subordinação feminina, lida enquanto um fenômeno pan-cultural e universal por parte das feministas da década de 1970. Tomando como pressuposto de que as mulheres são subordinadas aos homens em uma escala global, esta subordinação iniciaria com o determinismo biológico do que viria a ser mulher:

Seu status pancultural secundário poderia ser considerado, simplesmente, postulando-se que as mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens que são identificados com a cultura. Uma vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará "natural" subordiná-las, para não dizer oprimi-las<sup>346</sup>.

Isto é, através de fatores biológicos, sobretudo a possibilidade gestacional, a mulher viria a ser mais identificada com a natureza, ao contrário dos homens, o que as colocariam também em uma posição de inferioridade social<sup>347</sup>. Além dos fenômenos próprios da fisiologia de uma mulher, haveria também o fenômeno da psiquê feminina ser vista como mais próxima da instabilidade e falta de racionalidade própria da natureza<sup>348</sup>.

É uma imagem do contraste entre dois espaços. A casa, o lugar privado, a floresta, o lugar público. Há aqui também a construção de uma imagem que contrasta dois ambientes,

---

<sup>345</sup> BENJAMIN, 2009.

<sup>346</sup> ORTNER, 1979. p.102.

<sup>347</sup> GARCIA, Loreley. A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida. João Pessoa: **Gaia Scientia**, v.3, n.1, 2009.

<sup>348</sup> ORTNER, 1979.



explicitando o mote de Carol Hanisch (1942) de que *o pessoal é político*, reverberado nas discussões feministas brasileiras. De certo modo, *Nosotras* trouxe este mote em sua capa. O corpo totalmente despido, que fica restrito à intimidade, encontra-se com o ambiente público; a mulher que estava reservada a domesticidade vai de encontro com uma paisagem idílica, como se sair de casa fosse possível somente em seus sonhos. Somente em sua imaginação.

As matérias desta edição de *Nosotras* não abordaram com ênfase temáticas que poderiam corresponder às metáforas da natureza e corpo feminino ou debates sobre o corpo. Exceto por um texto de autoria da tradutora Eloah Giacomelli, de um texto de meia página há o trecho que diz: "(...) a mulher não mudou (...) apenas está se tornando visível como ser humano (...) apenas recentemente a mulher adquiriu a coragem de expressar publicamente a sua dissatisfação com a sua condição servil, subalterna, infantilizada"<sup>349</sup>. A mulher da capa, torna-se visível e rompe com certos espaços e normas de conduta que lhe foi imposta. Rompe com o espaço privado, a clausura doméstica, rompe com o comportamento de não deixar seu rosto a mostra. Enfim, ela rompe com certos paradigmas que a infantilizavam, como bem colocou Eloah Giacomelli em seu texto.

Corpos que expuseram de maneira imaginativa o cruzamento e oposição a junção entre mulheres e natureza. Corpos, enfim, revoltosos com a alienação ao seu próprio corpo. Corpos que também eram perturbados, que lamentavam.

### 3.2. O CORPO QUE LAMENTA

Lamento. Expressão de grande sofrimento, forma triste de se manifestar, choro seguido de lamúria<sup>350</sup>. Um choro que percorre o rosto, exprime no corpo. O corpo feminino apresenta o seu lamento: lamento que percorre sobre ele, que também é substancialmente sobre ele. Lamenta tanto suas dores físicas quanto a sua sujeição.

Ao dispor as imagens produzidas pelos feminismos que traziam corpos e o corpo enquanto tema, verifiquei uma série de imagens que choram, que se debruçam, que não comemoram e nem se exaltam em fúria. Essas mulheres imaginadas estão sozinhas, quietas, nervosas.

Coloquei-as lado a lado. Estavam conectadas e montadas. Ao longo de meu percurso pesquisando as imagens destas mulheres, como podemos ver até aqui, as conexões e imagens

<sup>349</sup> GIACOMELLI, Eloah. Novo feminismo: pioneiros e desbravadores. *Nosotras*. 1975.nº23-24. p.16.

<sup>350</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999. p.1041.

presentes nesta pesquisa são orientadas dentro dessa noção de uma não-linearidade temporal. Não em uma ordem cronológica em que há um antes e um depois, mas sim em um engrama: uma forma de memória que “se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente”<sup>351</sup>. As imagens organizadas não em uma linha temporal e progressiva, mas em uma organização temática. Elas também não são trabalhadas enquanto consequências de eventos históricos ou causalidades, mas sim enquanto um elemento integrante das ações humanas, dos gestos humanos.

Imagens não enquanto elementos que sobrevoam e perpassam a história, mas sim enquanto dinamismo e reconfiguração. Elas cheias de história mostrando que é justamente a própria experiência histórica que se faz através das imagens. Este aspecto das imagens em constelação, em vez de conectadas entre elas por uma linha progressiva, funciona a partir das aproximações entre elas, estabelecendo conexões tanto no tempo quanto no espaço em um longo processo temporal. Constelações que, como tais, lampejam.

Não foram apenas com as imagens de mulheres que lamentam que dei este procedimento, mas acredito que elas apresentam de maneira mais nítida a proposta de se fazer um trabalho, de se escrever história, por montagens, através de *lampejos*. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg mostra-nos este modelo de se pensar uma história das imagens pelas imagens. Na sua língua original, o alemão, chama-se *Bilderatlas*, sendo que “Bilder” significa “imagem”. Mnemosyne é o nome da deusa grega da memória. Seu nome, antes de estar neste projeto, estava no alto da porta da biblioteca do intelectual<sup>352</sup>. O Atlas foi o seu último trabalho antes de sua morte. Nele, buscava-se construir um modelo mnemônico. Rastrear as origens, permanências e continuidades latentes naquelas imagens, investigar a transmissão cultural daquelas formas, os recorrentes motivos do gesto, da expressão do corpo.

Empreendido entre os anos de 1924 a 1929, o Atlas Mnemosyne consiste em setenta e nove pranchas de madeira fina revestidas por um tecido preto fosco, com dimensões de um metro e meio de largura e dois metros de altura. Neste espaço, era sintetizado o pensamento de Aby Warburg sobre o psicossocial das imagens. Ele definia o Atlas como “a tentativa de incorporar interiormente valores preexistentes com a finalidade de representar a vida em movimento”<sup>353</sup>. Nelas, propunha-se montar imagens a partir de relações associativas.

---

<sup>351</sup> WAIZBOT, Leopold. Apresentação. In.: WARBURG, 2015. p.11.

<sup>352</sup> CAMPOS, 2017. p.2.

<sup>353</sup> WARBURG, 2018. p.219.

Pretendendo ser um “inventário das pré-cunhagens antiquizantes”<sup>354</sup>, eram anexadas imagens impressas em papel com grampos. Eram imagens *de imagens*, dispostas de tal forma que construía-se uma constelação. Fotografias, iluminuras, recortes de jornais, páginas de livros, quadros, selos, esculturas, moedas, compondo uma paisagem desordenada de imagens que contavam as histórias das permanências de valores expressivos<sup>355</sup>. Imagens de imagens, imagens que continham uma multiplicidade de fontes de diferentes naturezas.

Um “saber montado”<sup>356</sup>. O conjunto dessas pranchas foram dispostas em uma das salas da Biblioteca de Estudos Culturais Warburg em Hamburgo, na Alemanha. Notemos: as imagens não eram coladas, mas sim grampeadas. As imagens não ficavam em suas pranchas em definitivo, mas poderiam se desprender daquela temática inicial que seu autor outrora pensou. Isto é, o projeto Mnemosyne não é um trabalho finito, mas sim eternamente sujeito às mudanças. Warburg acreditava que deveria “renunciar a fixar imagens”<sup>357</sup>.

O objetivo primordial empreendido neste Atlas era o de realizar um “inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo”<sup>358</sup>. Isto é, as reverberações das imagens através dos tempos. Pensar neste “método” na contemporaneidade não implica em, fatalmente, partir de imagens produzidas na Europa ou no Renascimento<sup>359</sup>. Se a História da Arte enquanto disciplina começou pela arte europeia, ela vem sendo reescrita, ampliada, reivindicada.

Estas pranchas não fornecem um conteúdo textual, mas sim visual, em um mosaico de imagens. A organização dessas imagens não era de maneira cronológica, tampouco linear. A sua proposta era justamente essa: fazer perceber as sobredeterminações da história nas imagens. Mostrar que as imagens vem e vão no tempo. Criava uma história da arte sem texto ao expor visualmente as desmontagens do tempo, centralizando nas imagens as matrizes que imprimiam “na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como

---

<sup>354</sup> Ibidem.

<sup>355</sup> MATTOS, 2007. p.133.

<sup>356</sup> CAMPOS, 2017.

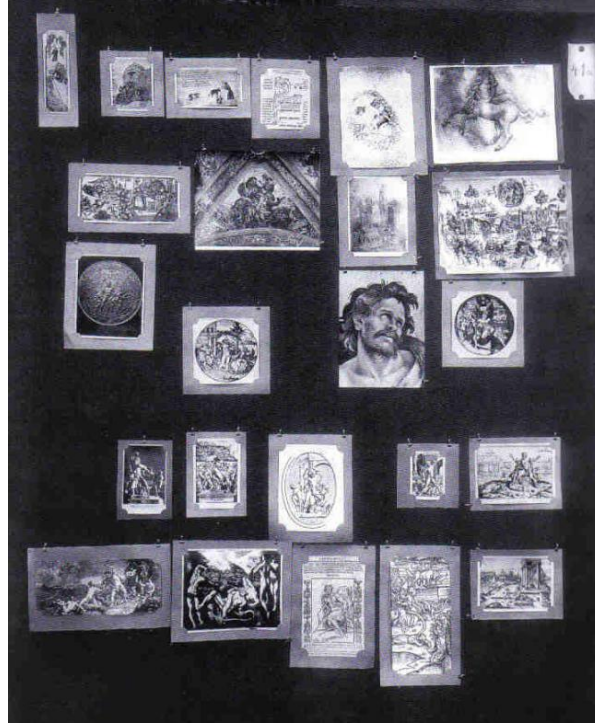
<sup>357</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.389.

<sup>358</sup> WARBURG, 2015. p.366.

<sup>359</sup> CAMPOS, Daniela Queiróz. Imagens latino-americanas: o fragmento como questão e a montagem como forma de operar. *Fênix*. v.18, jul/dez. 2021. p.437.

patrimônio hereditário da memória”<sup>360</sup> (FIGURA 50):

FIGURA 50: Prancha 41A do Atlas Mnemosyne



Fonte: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Akal: Madrid, 2010.

A Prancha 41A tem como título “Imagens do sofrimento”. Outros exemplos são “Imagens de Vênus, Apolo e Dafne” e “Representação do cosmos”. Trago ela como exemplo pois penso que articula-se com imagens de lamento. Nela, aborda-se a gestualidade do sacrifício a partir da morte violenta de Laocoonte, centrando-se em gestos, expressões e movimentos do corpo.

Como vemos, sua disposição busca gerar uma dinâmica de questões trazidas pelas imagens, não somente respostas. Não busca decifrar possíveis significados das imagens em sua iconologia, mas sim no tempo-ritmo das imagens, em seu tempo cultural psíquico. A imagem enquanto rastros, pistas, reflexos no tempo presente. O Atlas traz em seu aspecto de montagem a reflexão da imbricação entre história e imagem, o poder da criação imagética na experiência humana<sup>361</sup>. As expressões, os gestos, os sentimentos, os dilemas, a psiquê da humanidade em pedaços de papel.

Com essa montagem, há uma leitura indefinida daquelas mais de mil imagens dispostas.

<sup>360</sup> WARBURG, 2018. p.221.

<sup>361</sup> AGAMBEN, 2015. p.121.

Não há um ordenamento, um fio narrativo, nem um início ou um fim. Se a memória humana é fruto de lampejos, reminiscências e desordens, assim o era também este atlas visual. Em Mnemosyne, Warburg desenvolveu uma teoria da história da arte baseada em uma temporalidade não linear. As imagens sobrepostas em suas pranchas romperiam com a linha contínua e sem percalços da história, trazendo uma memória coletiva unindo o passado e o presente. As imagens caberiam nestas pranchas enquanto sintomas, sobrevivências, elementos portadores de memória coletiva<sup>362</sup>.

As fórmulas de pathos, fórmulas de expressão e também fórmulas de emoção, demonstrariam a indissolubilidade entre a carga emocional e o iconográfico<sup>363</sup>. Forma e conteúdo inseparáveis. A experiência e as forças emotivas seriam vistas, portanto, em inúmeras imagens.

No anseio de dispor e relacionar imagens de um corpo que lamenta, penso antes que mais do que isso, é um corpo feminista e um corpo autoreflexivo, consciente de si. De certa forma, consciente também das emoções que o atravessam. Emoções que são um poder de transformação, que circulam entre corpos, fixam e também se movem<sup>364</sup>. Um choro e um lamento que se transforma em ação, emoções em seu poder de transformação, enquanto propulsor de atos, de subversão e de partilha.

Ao falar de emoções, sobretudo emoções no feminismo, falamos também de algumas dores. “Não é possível considerar a relação entre o feminismo e a indignação sem refletirmos sobre a política da dor”, nos diz Sara Ahmed<sup>365</sup>. Afinal, o que é essa dor? Uma dor física, uma dor emocional? Ou ambas? Os feminismos, confluiriam ao redor das dores, das experiências compartilhadas, das injustiças, transformando-o em formas de resistência.

Ahmed nos adverte ao dizer que a dor não pode ser entendida enquanto o elemento que dá luz ao feminismo, podendo desta forma ser fetichizado, automatizado e reduzido, mas sim compreender que falar sobre a dor pode resultar em uma identidade coletiva, desembocando em vínculos e conexões entre as mulheres – e não em uma base natural comum<sup>366</sup>.

Responder à dor pode ser também uma chamada à ação. Uma dor respondida com indignação. Imagens de dor foram produzidas para falar da dor do corpo, da dor emocional, da dor da indignação.

---

<sup>362</sup> MATOS, 2007. p.133.

<sup>363</sup> AGAMBEN, 2015. p.112-113

<sup>364</sup> AHMED, 2004, p.4. Tradução minha.

<sup>365</sup> AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. p.261.

<sup>366</sup> Ibidem. p.263.

Dores sobre o corpo, dores do próprio corpo. Um corpo que também é lugar. Lugar de confluência de sentidos, de punitividade, de prazer. Um lugar e, portanto, um espaço. Feministas de meados da década de 1970, de diferentes maneiras, reivindicaram o seu próprio corpo, na ideia do corpo não apenas enquanto um invólucro preenchido por matéria, mas enquanto um espaço em aberto:

Corpos são lugares de existência, e nada existe sem um lugar, um aqui, um “lá”, um “aqui está” para isso. O corpo-lugar não é cheio nem vazio, visto que não tem um dentro ou fora, além de suas partes, a totalidade, funções ou finalidade. É acefálico e afálico em todos os sentidos, por assim dizer. Mas ainda é uma pele, variadamente dobrada, redobrada, desdobrada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, perfurada, evasiva, invadida, esticada, relaxada, excitada, angustiada, amarrada, desamarrada (...)<sup>367</sup>.

Isto é, o corpo, ele enquanto entidade ontológica, é o que faz com que uma existência seja possível. Ao mesmo tempo em que é uma massa, um invólucro coberto de pele, músculos e carne, é um ente, é uma matéria física que não é inerte, mas que é moldável e remodelável. Corpos que também são castigados, torturados. O corpo era constantemente punido na ditadura, em que torturas eram uma vigorosa política de estado<sup>368</sup>. O castigo tem como principal mira o corpo: enfraquecê-lo, pô-lo em seu limite. Corpos que podem ser disciplinados, torturados e submetidos a outras tecnologias de poder. O corpo que se faz treinado, obediente, um corpo que responde, um corpo que é objeto e alvo do poder<sup>369</sup>. Um corpo que pode ser adestrado.

O adestramento dos corpos, de sua sexualidade, era uma pauta pungente. Mulheres queriam administrar os seus próprios corpos, controlar quando e como teriam filhos, sobre a sua vida sexual. Uma das maiores angústias das feministas da década de 1970 se concentravam sobre a contracepção. Na ideia da politização da esfera privada, os feminismos deram visibilidade política ao corpo, sendo o corpo entendido enquanto um elemento central da relação de poder entre os gêneros. A possibilidade de vivência de uma sexualidade livre e da impossibilidade de uma gravidez indesejada marcava a dissociação da identidade e sexualidade feminina à procriação e ao princípio escolástico de *tota mulier in útero*, da mulher naturalmente destinada à maternidade<sup>370</sup>.

Um pequeno comprimido, tomado diariamente, poderia resolver estes problemas. A pílula tornou-se um objeto rotineiro no dia-a-dia das mulheres, sobretudo as de classe média, que já não queriam mais ter muitos filhos. Seja pela preocupação de como arcar financeiramente

<sup>367</sup> NANCY, 2008. p.15.

<sup>368</sup> Ver em: BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014.

<sup>369</sup> FOUCAULT, 1987, p.117.

<sup>370</sup> SCAVONE, Lucila. **Nosso corpo nos pertence?** Discursos feministas do corpo. Niterói, v. 10, n. 2, p. 47-62, 1. sem. 2010. p.50.

com uma família grande, por uma decisão de que não queria para si o trabalho de cuidar de muitas crianças, ou por não querer ter nenhum filho sequer e ter uma vida sexual ativa e despreocupada. Praticamente metade das mulheres da década de 1960 adotavam métodos contraceptivos, enquanto 87% delas acreditavam que era importante evitar filhos<sup>371</sup>.

No ano de 1970, 6,8 milhões de cartelas de anticoncepcionais já haviam sido comercializadas<sup>372</sup>. A pílula estava no centro dos debates. Estava nas revistas, nos programas de televisão, nas conversas entre mulheres. Falava-se que a pílula era a responsável por uma “revolução sexual”, que traria o sexo de volta à sua pureza, aos instintos, ao prazer<sup>373</sup>. Mulheres questionavam o modelo familiar, as formas de se relacionar. Viram que não precisavam mais ter filhos e que podiam ter uma liberdade sexual semelhante aos homens cisgênero. Não precisavam mais casar virgens – ou nem ao menos se casar.

Na compreensão de seus corpos enquanto lugares de disputa de poder e dominação, os discursos feministas insurgiam contra corpos assujeitados às morais políticas e religiosas que viam no corpo feminino um determinismo biológico, uma redução e uma homogeneidade. Essas discussões e pautas, como não podemos nos esquecer, em meio à uma ditadura militar que destinava à pílula anticoncepcional o seu olhar direcionado ao monitoramento da moral e dos bons costumes. É o caso de quando, ao esvaziarem o Congresso da UNE em Ibiúna, os militares erguiam caixas de pílula como se fossem verdadeiros troféus de guerra. Aquilo mostrava, para eles, que era um evento de jovens subversivas e depravadas<sup>374</sup>.

Na contramão, a pílula era debatida em matérias da imprensa feminista, trazida em imagens e em textos. Um dos exemplos é a revista “Brasil Mulher”. Impresso nas oficinas da Folha da Manhã, sua circulação era nacional, com a venda em bancas de jornal, livrarias e por assinatura, mas o foco era levá-lo para sindicatos, comunidades populares, universidades, movimentos estudantis e clubes de mães, na intenção de convocar as mulheres para uma nova construção social<sup>375</sup>. Em sua primeira edição, em outubro de 1975, logo anunciava em sua carta editorial que queria “falar dos problemas que são comuns a todas as mulheres do mundo (...) queremos discutí-las em função da nossa realidade brasileira e latinoamericana”<sup>376</sup>. Tinha como seu público-alvo trabalhadoras, mulheres da periferia e do campo<sup>377</sup>.

<sup>371</sup> A mulher brasileira, hoje. **Realidade**. n° 10. Ano 1. jan. 1967. p. 28.

<sup>372</sup> PEDRO, Op.cit. p. 243

<sup>373</sup> VENTURA, 1988. p.15.

<sup>374</sup> **BRASIL: nunca mais**. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 136.

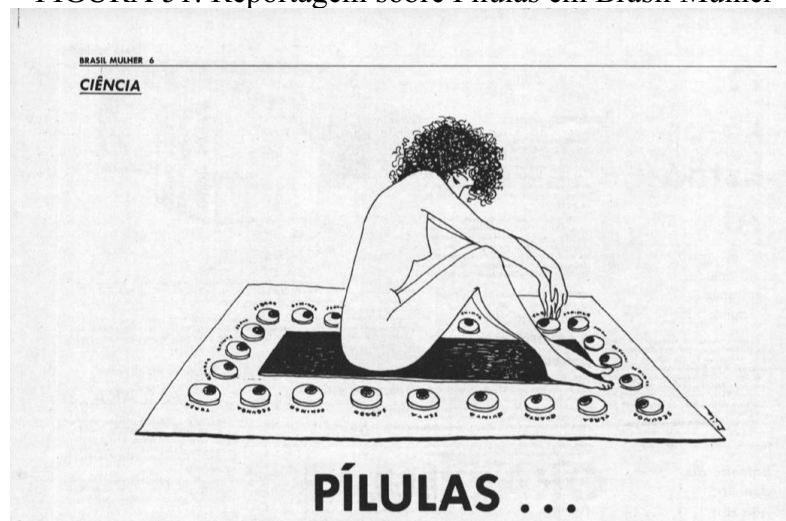
<sup>375</sup> TELLES; LEITE, 2013, p.76.

<sup>376</sup> Editorial. **Brasil Mulher**. n°0. out. 1975. p.2.

<sup>377</sup> TELLES; LEITE, 2013, p.74.

A segunda edição de Brasil Mulher trouxe mais assuntos relativos às reivindicações das mulheres. A primeira chamada de matéria na capa desta edição conclama em sua capa a música de 1973 do cantor Odair José: "Pare de tomar a pílula". Não estavam falando sobre a música, mas sim da sessão sobre ciência da revista. Nesta edição, havia uma matéria de duas páginas: "Pílulas, ora pílulas". Foi uma sugestão de Lila Figueiredo e ela também foi a sua ilustradora. Lila, que já era membra do MFPA desde a sua fundação e que criou a sua identidade visual, era também colaboradora do Brasil Mulher desde sua origem (FIGURA 51):

FIGURA 51: Reportagem sobre Pílulas em Brasil Mulher



Fonte: Brasil Mulher. n.º 1. dez. 1975. p.6. Acervo LEGH-UFSC.

Acima das caixas de texto, uma mulher repousa sentada com seus braços largados, ilustrando a frase "Pílulas... ora pílulas", como se a reclamação viesse diretamente dela. Ela que está sentada em uma cartela de pílulas do tamanho de um tapete. Pílulas, tão pequenas e digeríveis, em uma cartela que cabe em qualquer bolsa, para esta mulher era maior do que ela mesma.

Um corpo desenhado sinteticamente, apenas seus contornos o definem. O corpo nu e magro, os cabelos cacheados que caem sob sua testa e o olhar cabisbaixo. Seu lamento não é quanto ao seu corpo, como se ela não estivesse satisfeita com ele, mas à sua condição. É como se o texto que ela antecipa fosse para ela mesma. Ela, assim como outras mulheres, estava insatisfeita. O seu estado de nudez enquanto um estado de vulnerabilidade e vergonha.

Essa ilustração, publicada nas páginas da "Brasil Mulher" estava em uma matéria que não foi fácil de ser aprovada pelas outras membras do jornal<sup>378</sup>. As integrantes da revista,

<sup>378</sup> DEBÉRTOLIS. Op.cit. p.470.



segundo Joana Lopes, sua primeira editora, ainda não estavam se sentindo à vontade para comentar sobre este tema, tanto por um sentimento de embaraço, de uma certa vergonha de falar sobre questões íntimas, quanto por receio da censura<sup>379</sup>.

O corpo desenhado por Lila Galvão é um corpo levado pela tristeza. Esta mulher carrega consigo um *páthos* da ansiedade, da angústia e do vazio. O *páthos* do lamento. Em seu corpo, na reação emocional corporalizada, tem uma gestualidade que conecta-se a um tempo psíquico. Isto é, não falo de um *sentimentalismo*, mas sim de uma *fórmula* imagética; esta que, sim, tem como temas as pulsões e potências psíquicas, sendo o lamento uma delas.

O lamento corporificado, o lamento enquanto sintomatologia psíquica, como um sintoma. Como tal, reaparece e sobrevêm, em um jogo não cronológico. É um lamento que é corporificado e, ao mesmo tempo, sobre o próprio corpo. As suas mudanças, a sua falta de controle. Outros corpos narram o mesmo sintoma. A mulher sentada no escuro comendo uma comida enlatada, com seus olhos cabisbaixos que contrastam com as suas sobrancelhas raspadas. Susana ao ser chantageada pelos homens que a observavam ao tomar banho despida em um jardim (FIGURA 52):

FIGURA 52: Imagens de mulheres e lamento

---

<sup>379</sup> Ibidem.



Fonte: GOLDIN, Nan. Roomate with teacup. Fotografia preto e branco. 1973. Acervo Museu Guggenheim; GENTILESCHI, Artemisia. Susana e os anciãos. Óleo sobre tela. 170 cm x 119 cm. 1610. Detalhe.

São dois corpos de mulheres que estão a lamentar. Corpos e expressões que expõem uma experiência emotiva prescrita na longa duração. A mulher de Lila Figueiredo, a qual vemos pouco de seu rosto, mas que larga o seu corpo lamentosamente, como alguém que está a chorar. Ela está sozinha, assim como está a mulher retratada pela fotógrafa estadunidense Nan Goldin (1953). Solitária, em seu quarto, com uma expressividade própria da lamentação. Susana, pintada por Artemisia Gentileschi (1593-1656), contorce o seu corpo como se estivesse a fugir, vira o seu rosto em uma mistura de lamento e revolta. Na história bíblica, dois homens ameaçam denunciar que ela estaria no jardim só com um rapaz, exceto se ela se submetesse a ter relações sexuais com eles. Um corpo contorcido, envergonhado, traumatizado.

A matéria discorre com um olhar pessimista à pílula anticoncepcional, considerando-a patogênica. Ao final dela, dá um aviso às leitoras: “JOGUE FORA a sua ‘pílula’”. Um dos principais argumentos é o de que a pílula daria efeitos negativos a longo prazo e era utilizada indiscriminadamente para mulheres de diferentes faixas etárias e com diferentes estilos de vida, o que geraria uma espécie de “adaptação aparente” do corpo feminino aos malefícios da pílula.

À pergunta “por que as mulheres não devem tomar as pílulas anticoncepcionais”, Brasil Mulher respondeu que o uso de métodos contraceptivos era legítimo. Afinal, partia da liberdade de decisão da sua consumidora. O contraponto que a revista manifestava é que deveriam ter métodos científicos, cuidados médicos e cautela para o uso dessas pílulas. Muitas delas gerariam inclusive atrofise dos ovários, fazendo com que essas mulheres com o uso contínuo desses anticoncepcionais, não pudessem mais ter filhos. O lamento, portanto, é de que a pílula

não significaria uma emancipação, como muitas mulheres celebraram. Ainda estaria condenada ao seu corpo, a métodos adversos para ter maior controle de seus corpos.

Essas imagens de mulheres que lamentam apelam e trazem consigo emoções, sentidos e sensibilidades. Elas falam sobre assuntos que percorrem seus corpos, assuntos tabus. Seus corpos trazem consigo sobrevivências de expressões. Elas, compostas em uma constelação entre elas, falam entre si. Apresentam conglomerados de formas que reforçam os sentidos representados através de inferências de um campo afetivo primeiro onde emoções são desenvolvidas enquanto experiências básicas da vida social. Se lamentavam sobre as pílulas, estas mulheres também lamentavam sobre o aborto.

Um assunto tabu, em que ao longo dos tempos as mulheres que provocavam aborto eram tidas enquanto bruxas demoníacas<sup>380</sup>, sofrendo inclusive, em certos locais, flagelamento público<sup>381</sup>. Já no século XX, as mulheres do Norte global foram conquistando, paulatinamente, o direito ao aborto. No Sul global, e mais especificamente no Brasil, o aborto continuava a ser uma prática recorrente, mas com o uso de parteiras, curandeiras, médicas e médicos clandestinos, geralmente em condições insanitárias<sup>382</sup>. Mulheres negras e pobres eram as principais vítimas de abortamentos precários que muitas vezes resultavam em suas próprias mortes<sup>383</sup>.

Portanto, os feminismos brasileiros, na revolta pelo tutelarismo e conservadorismo do Estado brasileiro, afirmavam: "Um filho se eu quiser, quando eu quiser, como eu quiser". Reivindicavam a reapropriação de seus próprios corpos, de suas próprias vontades, de seus ventres, contra o moralismo religioso e o moralismo das alas conservadoras. Na quarta página da décima terceira edição de "Brasil Mulher", ao alto, uma provocação: "No Brasil, o aborto é proibido. Mas acontece". Cita ainda outros dados que apontam a quantidade alarmante de abortos ilegais no Brasil, de um milhão e meio apenas em 1976. No canto esquerdo uma mulher preenche boa parte da página. Um corpo dividido, vazio, fraturado, que mistura o real da ilustração médica com o ficcional de sua representação (FIGURA 53):

FIGURA 53: Página sobre aborto em Brasil Mulher

<sup>380</sup> FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017. p.174

<sup>381</sup> Código Penal Francés de 1971. Tradução de José Luis Guzmán Dalbora. **Revista de Derecho Penal y Criminología**. n°1. 2009. p.508.

<sup>382</sup> PERROT, Op.cit, p.71.

<sup>383</sup> CARNEIRO, Op.cit.

# no brasil, o aborto é proibido. mas acontece.

**Em 1976 foram feitos 1,5 milhão de abortos ilegais no Brasil. Aqui, morre-se quatro vezes mais de aborto do que de parto, e, nas clínicas especializadas, há quem pague até Cr\$ 30 mil por um aborto.**

O aborto no Brasil só é permitido por lei em dois casos: quando a vida da gestante está em perigo — ieratácuto — ou quando há estupro, violência, o casamento no Congresso. No entanto, a prática ilegal é muitas vezes c... «no» sa do aborto continua a ser em nosso país uma indústria bastante lucrativa, ocorrendo casos em que os prégios hospitais aumentam sua rentabilidade através dessas «cirurgias» embora não seja possível provar isso, pois, oficialmente, outros diagnósticos são fornecidos. Na verdade, o problema está diretamente ligado às péssimas condições de vida da mulher trabalhadora brasileira, ou seja, não lhe é dado o direito de optar entre ter ou não filhos, pois ela sabe que na maioria das vezes é rejeitada num emprego pelo fato de ser mãe ou estar grávida. A falta de informação sobre os métodos anticoncepcionais mais seguros e eficazes é um fator importante sobre o número de abortos provocados, segundo foi comprovado por uma pesquisa realizada nos centros de saúde da periferia de Osasco, envolvendo 124 mulheres. Mais de 10% por cento das entrevistadas praticam o aborto como forma de interromper a gravidez não desejada.

Essa desinformação é causada, principalmente, porque as mulheres brasileiras não são dadas nenhuma informação ou formação sexual, e são poucas as que têm condições financeiras para frequentar um médico ginecologista que possa orientá-las sobre o método anticoncepcional mais adequado para seus organismos. Por essa razão, é frequente o uso de métodos pouco seguros de anticoncepcionais e, pior ainda, métodos abortivos rudimentares e prejudiciais, como as sondas abortivas, agulhas de croché e tricô, chás das mais variadas ervas e até chá de pregos enferrujados. Esses métodos provocam sérios danos à saúde da mulher, além de, muitas vezes, levar à esterilidade e até mesmo à morte.

O Programa Materno-Infantil do Ministério da Saúde, que inclui o tratamento da infertilidade e a assistência à gestante, infelizmente ignora o problema da gravidez indesejada e, conseqüentemente, do aborto provocado. De acordo com o ex-ministro e ex-governador de Minas Gerais Clóvis Salgado, foram feitos 1,5 milhão de abortos no Brasil só em 1976.

Na América Latina o índice de abortamentos acordados em hospitais reduziu-se em um terço entre 1965 e 1975 com a difusão dos métodos anticoncepcionais. Por outro lado, verificou-se o aumento

drâmático na ocupação de leitos hospitalares por abortamento, em 1974, em todo o Brasil, quando uma portaria do Ministério da Saúde tornou obrigatória a apresentação de receita médica para a venda de anticoncepcionais, ou seja, à prática de uma medicina elitista, pois apenas uma reduzida camada social das mulheres pode se submeter regularmente aos exames ginecológicos.

A mortalidade provocada pelo aborto é quatro vezes superior à provocada pelo parto, fato causado principalmente pela falta de recursos econômicos das mulheres que são obrigadas a se submeterem às «curiosas», 25% dos leitos de toda a rede hospitalar são ocupados com casos de abortos em que houve complicações. Para cada 100 crianças concebidas, 40 deixam de nascer; a cada 10 minutos, 29 abortos são praticados de cada 100 mulheres que abortam, 56 são casadas, 41 são solteiras e o restante, desquitadas e viúvas, 80 delas sofrem sérias consequências físicas, que resultam na morte de pelo menos 20. Esses dados referem-se especificamente ao Brasil.

O número de abortos praticados em nosso país apresentados pela Unesco — 2,5 milhões de abortos ilegais anualmente — na verdade está longe da realidade, porque não há condições nem meios de se levantar dados estatísticos corretos, pois a grande maioria dos abortos são feitos na clandestinidade. Também os preços variam muito: nas periferias, onde os abortos são feitos por «curiosas» ou parteiras, com métodos pouco seguros e más condições de higiene, o preço vai de menos de mil cruzeiros a cinco mil. Nas camadas favorecidas, em que o aborto é feito em hospitais ou clínicas especializadas, cobra-se de três mil cruzeiros a cinco mil, chegando até a 30 mil cruzeiros, dependendo do tempo de gravidez da solicitação da clínica. Em nosso país é muito grande o número de mulheres que se vêem obrigadas a fazer vários abortos durante a vida. Ai, chega-se ao absurdo do aborto ser usado como um método anticoncepcional.

O projeto de lei do deputado emedebista João Menezes, do Pará, sobre a legalização do aborto, apresentado à Câmara dos Deputados em 1975 e rediscutido no ano passado, prevê a legalização do aborto no Brasil quando praticado nas 12 primeiras semanas de gravidez (três meses) e nos casos de estupro e atentado violento ao pudor. Ele baseia seu projeto de lei em dados da Unesco, no grande número de leitos hospitalares ocupados por mulheres vítimas de abortos mal feitos e na parte considerável do sangue consumido nos hospitais que se destinam para esses casos.

Fonte: No Brasil, o aborto é proibido. Mas acontece. Brasil Mulher, nº13, jul.1978, p.4.

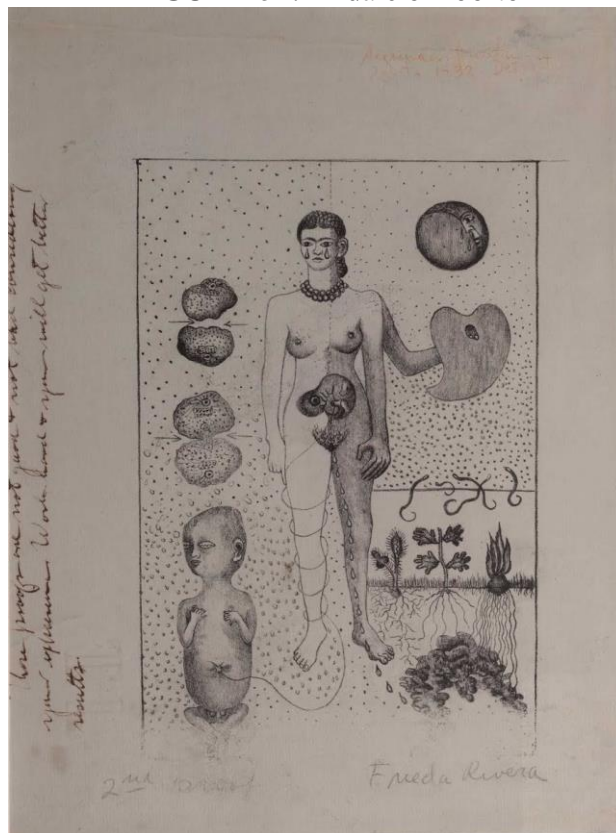
Este vocabulário imagético que mostra o corpo científico — remetendo aos seus órgãos — mesclando com um certo surrealismo — o corpo aberto — na ilustração de Dina Beck, uma artista que colaborava com uma certa frequência no Brasil Mulher. Em seu ventre, em vez de um feto ou ao menos os seus órgãos, há uma caixa de texto informando o número de abortos realizados no Brasil dois anos antes desta matéria. Mostra as mortes decorrentes deste método, bem como o custo alto a ser pago para um médico em uma clínica clandestina.

É um corpo disforme, com um rosto escondido. As pernas não acompanham as mesmas proporções do corpo humano. O seu ventre, local que abrigaria seus órgãos adquire uma função informativa em contraste com o vazio deste recorte ovalado. É uma mulher que perdeu seu ventre e, cabe apontar, a mensagem que ela transmite pode ser de que essa mulher da ilustração é referente a uma mulher que fez um aborto.

É uma nudez silenciosa. É um corpo solitário e preocupado com as suas próprias questões – um corpo consciente de si, de seus limites, do seu estado de subjugação. É o corpo biológico com rastros de angústia que relata o aborto.

A pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) criou um imaginário e inventário maternal em seus quadros: a dor, a medicina, a vida, a morte. O corpo de frente ao observador, como se fosse ser examinado, mesclando o onírico, o surreal, mas também o seu trauma pessoal: as lágrimas que escorrem em seu rosto, o sangue fértil que pinga pelas suas pernas e cai na terra e o cordão umbilical que sai de sua vagina (FIGURA 54):

FIGURA 54: Frida e o Aborto



Fonte: KAHLO, Frida. Frida e o aborto. Litografia.  
240 x 317 cm. 1932. Museu Dolores Olmedo.

O ventre tanto de Frida Kahlo quanto de Dina Beck opera com os espaços vazios. Mas ao contrário de Frida, que faz um relato imagético autobiográfico do lamento da perda de um filho desejado, Brasil Mulher não pretende compor um inventário dramático de como é o procedimento do aborto baseado em subjetividades, do aborto enquanto um trauma, mas sim mostrar o quão dramática é a situação das mulheres que fazem abortos clandestinos no Brasil, que poderiam sofrer prisões ou até mesmo pagar com as suas próprias vidas.

Este corpo informativo de Brasil Mulher assume tanto a função ilustrativa quanto torna-se também um ícone; ele está ao lado de cada uma das caixas de texto que fornecem dados sobre o aborto no Brasil: seus aspectos legais, a falta de assistência médica para as mulheres pobres e trabalhadoras, métodos de aborto perigosos que as mulheres recorrem quando na falta de dinheiro para se pagar um médico, e o projeto de lei do emedebista João Menezes que tramitava no congresso desde 1975 que visava legalizar o aborto de até doze semanas de gestação. Como não poderia deixar de ser diferente, dadas as circunstâncias políticas enfrentadas no Brasil em meados da década de 1970, este projeto causou um grande tumulto<sup>384</sup>. Um dos argumentos era de que o aborto seria um “subproduto do divórcio” e que, assim, “se estaria abrindo amplas portas para a deturpação total dos nossos costumes”<sup>385</sup>.

É igualmente sintomático o fato de um dos deputados terem relacionado o divórcio com o aborto, colocando-os em um mesmo patamar de irregularidade moral. Deve-se atentar a historicidade do divórcio no Brasil, porém: a lei do divórcio foi assinada em meados de 1977. Quando o aborto começou a ser discutido no congresso, em 1975, ainda não havia um amparo legal para a separação de um casal. Assim, para as alas conservadoras, tanto a lei do aborto quanto do divórcio tinham uma intenção em comum: o fim da "estabilidade" da dita família tradicional, que geraria enorme "escalada da permissividade moral"<sup>386</sup>. Às feministas, a discussão sobre o aborto cabia em núcleos menores, fora da esfera da política institucional, em suas rodas de conversa, discussões e em seus impressos.

Na imprensa alternativa, a primeira vez que Brasil Mulher trouxe a pauta do aborto foi nesta edição de 1978, três anos depois de sua primeira edição; antes concentrava-se em outros aspectos de direitos reprodutivos, como planejamento familiar, direitos trabalhistas da mulher grávida, prevenção de gravidez, dentre outros temas. O aborto, podemos concluir, era uma discussão que era realizada com bastante cautela.

O corpo submisso, que deveria resignar, era uma das pautas deste lamento feminista. Lamentavam a escassez de recursos sociais de contracepção e as práticas ilegais de abortamentos que obrigavam mulheres a ter experiências dolorosas e clandestinas. Como diz no ventre da mulher que lamenta, o aborto era uma prática muito perigosa. E, apesar de seu

---

<sup>384</sup> No projeto de lei vigorava que “(...) enquanto a legislação de outros países evolui e se moderniza em matéria de aborto, com maior permissibilidade de sua prática, o nosso Estatuto Penal mantém-se vinculado a critérios anacrônicos e obsoletos (...) O Código de 1940 permite a prática do aborto somente em dois casos, isto é, para salvar a vida da gestante, ou quando a gravidez resulta de estupro. Já o novo Código não permite sequer o aborto quando a gravidez resulta de estupro, o que significa a tomada de uma posição mais radical do legislador” (BRASIL. **Projeto nº 177 de 1975**. 22 abr. 1975).

<sup>385</sup> Legalização do aborto refutada por Odacir Klein. **Correio Braziliense**. 4 jun. 1975.

<sup>386</sup> Dom Ivo condena oficialização do controle da natalidade que fará o país regredir. **Jornal do Brasil**. 8 jun. 1977.

ventre não nos dizer literalmente, nos aponta que era bastante possível que uma mulher adulta tivesse uma conhecida próxima que havia realizado algum aborto. Elas mesmas ou pessoas próximas haviam vivido a experiência de clandestinidade. Clandestinidade pelo impedimento legal de conduzir um aborto seguro, juntamente com a moral religiosa católica, discursos médicos, políticos conservadores<sup>387</sup>.

A imprensa feminista também tinha uma relativa cautela ao conduzir debate sobre aborto em suas matérias. Os motivos para isso eram vários. Um deles é de que a esquerda brasileira estava em contato direto com as alas progressistas da Igreja Católica que, embora ligadas a teologia da libertação e fossem mais progressistas, no geral se opunham à legalização do aborto ou evitavam comentar sobre o tema<sup>388</sup>. A outra é de que as mulheres que viam as políticas de ação de controle de natalidade na população pobre no Brasil tinham seus receios quanto ao aborto no Brasil não ser efetivado como uma forma de libertação da mulher, mas sim como um procedimento neomalthusiano de controle da população<sup>389</sup>.

Embora o contexto repressor fosse uma realidade e a esquerda organizada muitas vezes optasse por deixar a discussão pública sobre o aborto em segundo plano – *se a luta era por ter participação política e direitos básicos e elementares, como dar conta de discutir temas tão polêmicos?* – não é possível negar que o debate da legalização do aborto era existente. Estas mulheres já tinham uma posição muito bem formada, considerando o aborto enquanto um princípio de direito individual<sup>390</sup>.

Os corpos abertos da imprensa feminista atendem a uma atitude de representar o corpo – e no corpo – enquanto preocupação social, política e estética. Um corpo que não era dócil e também não era produtivo. Portanto, desenhavam e imaginavam corpos que falassem de si, que mostrassem suas potencialidades discursivas e sensíveis, as suas experiências, as suas dores e angústias.

Além do aborto e da pílula anticoncepcional, um outro tabu a respeito do corpo feminino era a menstruação. Era comentada, questionada e debatida pelas militâncias de mulheres. "Mágica" e "profana", a menstruação foi recebida ao longo dos tempos enquanto um fluído repleto de misticismos, motivo de crenças e costumes: o sangue utilizado para a prática de

---

<sup>387</sup> SCAVONE, Lucila. Gênero e políticas feministas, o lado sul. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.13, n.24, 2008. p.215.

<sup>388</sup> PINTO, Op.cit. p.83.

<sup>389</sup> ALVES, Op.cit.

<sup>390</sup> SCAVONE, Lucila. Políticas feministas do aborto. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n°16. vol.2. mai/ago. 2008. p.677.

feitiços amorosos, para atrair e conseguir a fidelidade do homem<sup>391</sup>, o sangue menstrual enquanto algo sujo, impuro<sup>392</sup>. A dor do período menstrual também era tópico de discussões frequentes. Tanto o aborto quanto a menstruação eram assuntos discutidos nos grupos de consciência e em algo que não deveria ser compartilhado, um segredo que seria contado apenas para pessoas mais próximas. Mas se "o pessoal é político", este segredo que acometia pessoas com útero deveria ser círculos da militância de mulheres, que não podiam perpassar o espaço público e o âmbito político, sobretudo em tempos de censura e perseguição, e que deveriam ser enfrentados e discutidos em núcleos pequenos<sup>393</sup>.

Em “Nós Mulheres”, na sua quinta edição, a matéria sobre menstruação ocupou uma página. É um texto que buscou ser informativo, mas também mostrando experiências de vida de mulheres, as suas relações com o seu ciclo menstrual e com os tabus ao redor desse tema. A pergunta que o texto faz é: "quais seriam as causas desse tabu, dessa vergonha e desse escárnio com que é rodeada a menstruação feminina?" A resposta mais pungente que Nós Mulheres deu é o da religião e de suas correspondentes normas. A matéria buscou informar suas leitoras do funcionamento do ciclo menstrual, a razão de existirem cólicas e o porquê de se ter a tensão pré-menstrual, popularmente abreviada de “TPM”<sup>394</sup>.

A matéria conta com a ilustração de autoria de Rosália Lerner (1952) acima de uma das colunas de texto (FIGURA 55):

---

<sup>391</sup> BINDE, Per. **Bodies of Vital Matter**: Notions of Life Force and Transcendence in Traditional Southern Italy. Gothenburg Studies in Social Anthropology. Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999. p. 85

<sup>392</sup> CELENTANI, 2014. p.244.

<sup>393</sup> PEDRO, Joana Maria. **O feminismo de ‘segunda onda’**: corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 238-259.

<sup>394</sup> Menstruação: vamos falar nela? **Nós Mulheres**. n°5. jun/jul. 1977.



FIGURA 55: Ilustração de Rosália Lerner em "Nós Mulheres"



Fonte: Menstruação: vamos falar nela? Revista Nós Mulheres. jun./jul/1977. Arquivo da Fundação Carlos Chagas.

A mulher que aparece na reportagem se sobressai em uma composição verticularizada e retangular. A moldura que a rodeia, enfim, não cerceia seu corpo que a invade e escapa com suas pernas levemente cruzadas e os braços atrás de seu corpo. Não há sombra e nem luz, mas traços sintéticos e contornos. Seu corpo todo está desenhado, exceto pela sua vulva, que foi substituída por um desenho esquemático do funcionamento do útero e do ovário, fazendo com que esta ilustração seja também um infográfico, “uma contribuição informativa (...) realizada com ícones e elementos tipográficos, que permite ou facilita a compreensão das ações ou temas da atualidade ou alguns dos seus aspectos mais importantes”<sup>395</sup>.

Penso, portanto, que esta ilustração fornece também uma função informativa além de fruitiva. Uma função didática, de apresentar às mulheres leitoras de Nós Mulheres o funcionamento de seus corpos de maneira sintética. Além da imagem produzida por Rosália Lerner, há um diagrama de informações: mostra onde são localizados o útero e os ovários, órgãos essenciais para se pensar a menstruação e a gestação. Outro órgão que é ilustrado no infográfico, apesar de não constar no texto, é a hipófise, uma glândula que regula outras

<sup>395</sup> CAIRO, Alberto. **Infografia 2.0**: visualización interactiva de información en prensa. Espanha: Alamut, 2008. p.21.

glândulas do corpo humano. Simone de Beauvoir já havia relatado sobre a sua função em "O Segundo Sexo" para explicar o processo biológico do ciclo menstrual:

Enquanto isso, o sangue veicula substâncias geralmente em reserva nos tecidos, em particular sais de cálcio; esses sais reagem sobre o ovário, sobre a tireóide que se hipertrofia, sobre a **hipófise** que preside à metamorfose da mucosa uterina e cuja atividade se amplia; essa instabilidade das glândulas acarreta uma **grande fragilidade nervosa**. O sistema central é atingido, freqüentemente ocorre cefaléia e o sistema vegetativo reage exageradamente; há diminuição do controle automático pelo sistema central, o que liberta reflexos, complexos convulsivos e traduz-se por uma **grande instabilidade de humor**.<sup>396</sup>

Nas páginas inaugurais do primeiro volume de "O Segundo Sexo", Simone de Beauvoir se questiona: "A feminilidade caberia em seus ovários?"<sup>397</sup> É nessa parte em que Simone de Beauvoir destrincha o que é a hipófise e apresenta o que seria a TPM: a "fragilidade nervosa" e a "instabilidade de humor" que Nós Mulheres elucidam em sua matéria.

Há a construção de uma imagem de mulher que fica entre a vergonha e a desvergonha, com o seu corpo completamente despido para transmitir informação e autoconhecimento sobre um tema tabu. Mulheres tímidas, envergonhadas, que lamentam sobre e em seus corpos. A timidez, antes de um sentimento de ordem subjetiva, é também um resultado de normas de comportamento recaído principalmente em mulheres<sup>398</sup>. Mulheres que lamentam, entristecidas, que ora mostram, ora escondem seu corpo, também escondiam os seus rostos.

### 3.3. O CORPO SEM FACE

Como visto anteriormente, o rosto e as suas correspondentes expressões serviam como meios de acesso às emoções das mulheres imaginadas e representadas pelos feminismos. E quando este rosto não aparece?

O rosto é, afinal, local de confluência de identidade e de reconhecimento. Nos rostos destas mulheres eram expostas suas fraquezas, suas potências, seus disfarces. Nos rostos imprimimos e lemos emoções e gestos: a tensão muscular do choro, o sorriso, o grito. São impressões inconscientes, espontâneas. Vemos muitos rostos, mas não vemos os nossos próprios. O rosto é matéria em exterioridade: os nossos vemos em espelhos, paralisados em fotografias, em outras formas artificiais. O que nos há de mais público é também invisível a nós. Está em nós, mas fora de nós.

<sup>396</sup> BEAUVOIR, 1970. p.49. Grifos meus.

<sup>397</sup> Ibidem.

<sup>398</sup> ELIAS, 1994, p.14.

Nos rostos dos falecidos eram colocados gesso e cera, formando assim um molde negativo do ente que faleceu. Esta máscara mortuária não era colocada junto ao túmulo, mas permanecia guardada, enquanto uma reminiscência da vida de quem se foi. Ficava na casa dos familiares, seja em paredes, seja em algum lugar guardado. Era a forma de se fazer sobreviver através da imagem. Ou, ainda, através de seu próprio rosto. O *imago* tinha como a sua função “o caráter mágico de proteger os vivos da visão do corpo putreficado”<sup>399</sup>.

Duplicavam-se os rostos: compunha um rosto que era tanto presente quanto passado. Nessa configuração de imagem e memória, o rosto era um artefato de rememoração e produção de presença. Um rosto que existiu duas vezes. Um rosto, uma expressão, eternizada no *imago*. Não à toa, foi nesta operação de sobrevivência que a palavra “imagem” foi originada. Imagem enquanto memória, enquanto rosto, enquanto expressividade. O rosto em *imago* é o rosto em uma máscara.

Máscaras e disfarces, por sua vez, ao serem utilizados escondem o rosto: ocultam e mostram outro. Fazem jogos ou simplesmente preservam a identidade. Para Hans Belting, o rosto e a máscara são ambos mídias, imagens sobre uma superfície<sup>400</sup>. Isto é, o rosto é constituído de todas as morfias que ele é capaz de suportar.

Além da questão da expressividade, do rosto, tal qual o gesto, ser um meio sem um fim, falamos de rostos especificamente de mulheres. Rostos que, ao serem vistos, são identificados como pertencentes a um certo gênero. Rostos que tiveram de se comportar de acordo com condutas, padrões estéticos e padrões de gênero. Deveriam ter o rosto embelezado, jovem, sem rugas, maquiado. Um rosto que teria a obrigação de encarnar a beleza, como criticamente assume Naomi Wolf<sup>401</sup>. Uma beleza, um padrão estético, que não seria nem imutável – a-histórico – e nem universal, como se na existência de uma “mulher ideal”, mas sim na fundação e formulação de padrões, normas e mitos que condicionam rostos de mulheres em uma redução de imagens formuladas, falseadas, idealizadas. As imagens dos daguerreótipos do século XIX, da publicidade massiva do XX<sup>402</sup>.

Porém, não falo destes rostos. Falo de imagens de mulheres sem rostos. Sem a expressividade, sem a identidade. Por mais escondidos que eles fossem, sabemos que são rostos de mulheres.

<sup>399</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem manual**: pintura e conhecimento. IN: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

<sup>400</sup> BELTING, Hans. **Facce**: una storia del volto. Roma: Carocci Editore, 2015. p. 29-30

<sup>401</sup> WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rocco: Rio de Janeiro, 1992. p.15.

<sup>402</sup> Ibidem. p.22.



imagem foi refletida e teve suas cores invertidas. “Solução” com o fundo claro e “problema” com o fundo escuro.

Este era o grande dilema dessa matéria: as pílulas eram amigas ou inimigas das mulheres? Brasil Mulher lhes apresentou um guia, apresentando os benefícios e malefícios do uso da pílula. Extraída de uma reportagem da Revista Veja de julho de 1975, Brasil Mulher criou um modelo em que apresenta as classes A, B, C e D e a porcentagem de compras de pílulas anticoncepcionais e camisinhas masculinas. O resultado apresentado – ainda que pouco destrinchado pelo jornal – é de que a classe B adquire mais estes dois métodos contraceptivos, enquanto a classe D é a que adquire menos.

Na ilustração que antecede a matéria, o traço é novamente simples, com contornos sintéticos delineando a mulher que não se sabe nem como é o seu rosto; um traço *pop*, de um mapa topográfico, cartunesco e psicodélico. Psicodelia esta que era tanto trazida pelo universo das *comix* estadunidenses das décadas de 1960 e 1970<sup>405</sup>, quanto pela contracultura brasileira no geral.

Psicodelia é composto pela junção de *psyche* – alma – e *dêlos* – visível, evidente. Isto é, podemos entender o psicodélico enquanto o que se faz mostrar a psiquê, a mente, a consciência. Embora os estados não-ordinários de consciência não fossem uma novidade das décadas de 1960 e 1970, houve um certo *boom* em relação às formas de expressão artísticas envoltas de uma estética psicodélica. Jovens interessados em arte mística, contestadores do racionalismo Ocidental, envolvidos com espiritualidade e espiritualismos<sup>406</sup>, além do aumento do uso de substâncias psicodélicas naquele tempo, como o LSD, psilocibina e o haxixe<sup>407</sup>. Como era de se esperar, tais substâncias eram entendidas pelos militares da “linha-dura” enquanto ferramentas utilizadas como arma política para atrair a juventude, criar dependência para torná-los, posteriormente, agentes do comunismo<sup>408</sup>.

Embora “contracultura” seja uma categoria que fora utilizada em diferentes instâncias, cenários, tempos e contextos para designar uma resistência ao autoritarismo e convenções sociais vigentes, “contracultura” é também geralmente definido enquanto o conjunto de movimentos de rebelião marcados nos anos 1960 e 1970, um fenômeno situado historicamente, em vez da ideia mais geral de um espírito de contestação que surge de tempos em tempos.

<sup>405</sup> CRESCENCIO, 2016, p.209.

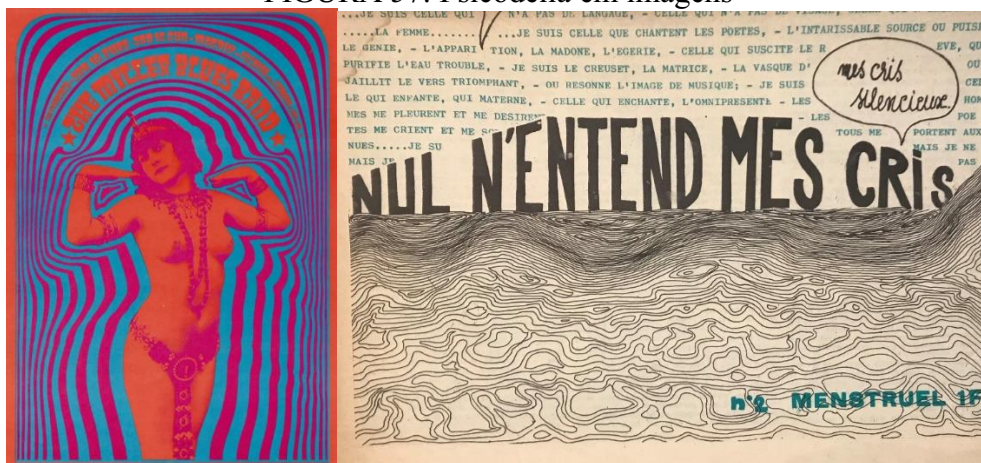
<sup>406</sup> MIKOSZ, Antar. **A Arte Visionária e a Ayahuasca**, 2009, 322 f., Tese (Doutorado em Ciências Humanas). UFSC, Florianópolis. 2009. p.138.

<sup>407</sup> KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 1a edição. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991, p.XV.

<sup>408</sup> DUNN, Christopher. **Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil**. 1a edição. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2016. p.27.

Foi, enfim, um caminho e um interesse principalmente de parte da juventude daquele tempo, tendo influências tanto na moda, quanto na literatura, música e nas artes visuais. Temas relacionados ao metafísico, ao surreal, aos fractais, ao caleidoscópico, intensidade de cores, motivos entópticos – sendo eles criados fruto das experiências com psicoativos ou simplesmente uma referência a este estado de consciência. Nas imagens, elementos da Art Nouveau, do Surrealismo, da arte mística oriental e da antiguidade, foram incorporadas<sup>409</sup>. Estavam presentes nas roupas, nas luzes estroboscópicas de festas, nas revistas, nos cartazes (FIGURA 57):

FIGURA 57: Psicodelia em imagens



Fontes: MOSCOSO, Victor. The Miller Blues Band. Cartaz litográfico. 1967. Acervo Museu de Arte Moderna de Nova York. Le Turchon Brule. n.2. 197-. Detalhe. Feminist Library.

Apesar de ser o corpo de uma mulher que mostra a sua face, refiro-me especificamente às formas ao seu redor. As ondulações ao redor do corpo de uma mulher nua no cartaz da banda de rock progressivo “The Miller Blues Band”. As formas psicodélicas se delineiam ao redor de seu corpo indo em direção aos limites do cartaz, tornando-se ora mais curvas, ora mais retas. É como se o seu corpo reproduzisse uma luz sobrehumana. Muitos dos cartazes de Victor Moscoso (1936) trazem a composição de uma mulher nua com acessórios, como se em uma gravura da Art Nouveau, com um visual psicodélico que adequa-se ao seu corpo. Como se fossem as ondas vibracionais emitidas por ela, por sua dança.

Um parênteses: é um cartaz que, de veras, foi criado por um homem cisgênero, e um homem que frequentemente utilizava imagens de mulheres despidas<sup>410</sup>. Uma prática que

<sup>409</sup> MIKOSZ, 2009, p.163.

<sup>410</sup> Além de “The Miller Blues Band”, Victor Moscoso utilizou do corpo feminino em outras de suas obras. A saber: “Siouxsie and the Banshees” (1986), “Blues Project” (1967) e “The Joint Show” (1967) para citar alguns exemplos.

corresponde a uma certa tradição artística de artistas homens representarem o corpo feminino pela sua nudez<sup>411</sup>. Os feminismos eram bastante conscientes dessa tradição. No decorrer dos anos 1970 eram criados trabalhos que debruçavam-se sobre a relação entre o sistema de artes e o corpo feminino. Um deles é o famoso “Why have there been no great women artist?” de Linda Nochlin, publicado pela primeira vez em 1971, que denunciava o olhar masculino, ocidental e branco do sistema artístico:

Na esfera da História da Arte, o ponto de vista do homem branco ocidental, inconscientemente aceito enquanto o ponto de vista do historiador da arte, pode – e é – provado enquanto inadequado não apenas no campo ético e moral, ou porque é elitista, mas nos puramente intelectuais (...) “Por que não houve grandes artistas mulheres?” Essa questão é reprovadora no fundo da maioria das discussões sobre o chamado problema da mulher<sup>412</sup>.

A partir de sua questão, Linda Nochlin fomenta a sua problemática para pensar não somente na “questão das mulheres”, mas de transformá-la, partindo de um ponto interdisciplinar, em um catalisador de enfrentamento do sexismo que constituiu muitas linhas da historiografia da arte. Em seu texto, a autora mostra não somente que a figura do gênio artístico foi negado às mulheres, mas também que o corpo feminino em obras de arte foi moldado a partir da visão masculina: uma visão muitas vezes idealizada, uma visão de domínio, que mostra este descompasso entre quem é retratada e quem faz o retrato.

Voltando às imagens anteriores. As sinuosas e topográficas curvas na capa da segunda edição da revista francesa “Le Torchon Brule”. De conteúdo feminista, elaborada entre 1970 e 1973, suas matérias continham charges, colagens, fotografias, com uso frequente de desenhos à mão. Não foi desenvolvida uma identidade visual padrão, fazendo com que cada capa fosse diferente. Esta, de sua segunda edição, foi produzida tanto com máquina de datilografia quanto com desenho manual. Entre relatos pessoais de mulheres escritos em um tom de verde, cortados pelos balões de conversa, mostra-se um inquietamento e um descontentamento, uma sensação de que não era entendida: “*je ne suis pas entendue*”<sup>413</sup>, o relato assume em um certo momento. Deste desabafo, explode uma sentença: “*Nul n’entend mes cris*”: “ninguém ouve meus gritos”<sup>414</sup>. Este grito feminista surge, em uma certa tridimensionalidade provocada pelo tamanho das letras, acima de uma outra imagem psicodélica. Compondo curvas e ondulações, tal qual um conjunto de montanhas ou crescentes ondas, estes pequenos círculos vasculares

<sup>411</sup> GIUNTA, Andrea. **A virada iconográfica**: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

<sup>412</sup> NOCHLIN, 1989. p.3.

<sup>413</sup> “Eu não sou ouvida”. Tradução minha.

<sup>414</sup> Tradução minha.

foram ficando comprimidos, cada vez mais. Ondas sonoras dos gritos, um oceano de lágrimas. São linhas e formas abstratas.

Portanto, para se falar de pílulas e anticoncepcionais, utilizou-se de uma estética que mesclava elementos de distorção ótica próprias da arte psicodélica e dos produtos de consumo de uma juventude interessada em elementos contraculturais. Embora por parte das esquerdas e dos feminismos o debate sobre anticoncepcionais fosse bem aceito, por uma outra parcela da população eram elementos de subversão. Isso é apresentado nesta matéria de *Brasil Mulher*, em que há relatos de pessoas trabalhadoras e suas relações com o consumo de métodos contraceptivos. Um operário mineiro de cinquenta anos revelou que não deixava sua esposa e suas filhas consumirem pílulas porque ele considerava que isso era uma "invenção do diabo"<sup>415</sup>. O operário Francisco expôs a opinião de alguns de seus amigos, que lhe diziam que "tomando o comprimido, a mulher tem mais oportunidade de trair o marido"<sup>416</sup>.

A pílula era um símbolo de rebeldia em tempos de autoritarismo, de contracultura e de juventude. Fazia sentido optar por uma fusão de referências visuais para a criação de uma figuração psicodélica. Preocupações com o corpo, comportamento, subversão de valores e de padrões de gênero, tomavam espaço, criando uma radicalização da crítica comportamental.

Ao lado da ilustração com o fundo escuro, é apresentada uma lista de marcas de anticoncepcionais que a leitora deveria descartar por poderem ser prejudiciais ao seu corpo, extraída da edição nº47 da *Revista Movimento*<sup>417</sup>. Palavras caídas como picotes de papel, assumindo uma geometria concretista, como se elas estivessem sendo jogadas no lixo; um exercício de ironia e sátira com a linguagem textual (FIGURA 58):

FIGURA 58: Poesia concreta

---

<sup>415</sup> Pílulas: solução ou problema?. *Brasil Mulher*. nº3. 1976. p.7.

<sup>416</sup> *Ibidem*.

<sup>417</sup> "Movimento" era uma revista alternativa, vinculada ao PCdoB, com uma relativa alta circulação. Atraiu muitos ativistas políticos de esquerda. Ver mais em: KUCINSKI, 1991. p.187.



i  
 a  
 v  
 para a fonte  
 formosa e não  
 e e  
 não  
 segura  
 descalça  
 le o  
 nor  
 para a verdura  
 v  
 a  
 i

Fonte: HATHERLY, Ana. Variação VI. 1970.  
 In.: HATHERLY, Ana. Um Calculador de  
 Improbabilidades, Lisboa: Quimera, 1970.

Nomes de medicamentos que a mulher solicitaria no balcão da farmácia estão sendo jogados. "Maltus-22", "Anfertil", "Femagest", dentre outros nomes comerciais. Estes nomes juntos criam uma composição de como se estivessem sendo jogadas no lixo, as palavras assumindo a forma das caixinhas de papelão que embalavam as pílulas – e tão logo eram descartadas após o uso cotidiano.

Esses nomes assumiram uma forma similar às formas da poesia concreta, com as palavras assumidas enquanto objetos dinâmicos, funcionais e moldáveis<sup>418</sup>. Trago como exemplo o poema “Variação VI” de Ana Hatherly (1929-2015), como instrumento que permite a comparação do uso das palavras por “Brasil Mulher” e das formas próprias do concretismo no universo da poesia. Ana Hatherly era portuguesa. No Brasil, o movimento da poesia concreta nasce na década de 1950, no afã de explorar os aspectos gráficos, sonoros e imagéticos da palavra. A palavra enquanto imagem, enquanto forma, a imagem enquanto palavra. Isto é, um rigor semiótico em seu fazer poético. Foi com esta intercalação entre palavra e forma que, de maneira ilustrativa, fora do enquadramento textual padrão, foi advertido contra o uso dessas pílulas que poderiam ser falhas ou acometer gravemente o útero e os ovários.

---

<sup>418</sup> CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. 2a edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

Esta matéria revelou que havia tanto argumentos contrários quanto favoráveis para o consumo de pílulas anticoncepcionais. Mostrou ainda as questões da alienação do corpo feminino e a separação entre o desejo e a família, pautas essenciais para os movimentos das mulheres da segunda metade da década de 1970. No exercício de sua crítica, foi utilizado uma mulher sem rosto, distorcida. O seu corpo despido não nos mostra nenhuma emoção, não transmite um movimento de um possível *sintoma*. O seu rosto, omitido pelas ondas que lhes foram desenhadas, tampouco nos mostra alguma reação ou expressão. O que ele esconde, ele mostra justamente em sua disforma, na sua ausência de roupas, na sua lisergia.

O rosto – e o corpo – entre o esconder e o mostrar. Essa dicotomia que aparece nas imagens e na história das mulheres. Releva-se e mostra-se o corpo e o rosto em um retrato, ao mesmo tempo em que drapeados e movimentos deixam de revelar a sua nudez ou a sua identidade. Ou em mulheres em que, de acordo com certos estereótipos de gênero, maquia-se e veste-se para exibir-se mas, ao mesmo tempo, deve esconder o corpo e manter as pernas cruzadas.

Imagens e comportamentos da vergonha. Ao nos envergonharmos, escondemos o rosto que ficou rubro. O corpo e, principalmente, a nudez, tornou-se “objeto de uma interdição muito pesada”. Ao mesmo tempo em que as pílulas tinham de ser escondidas, veladas, invisíveis e indizíveis – não se mostrava a cartela de pílulas e também não se falava sobre elas – o rosto não era mostrado. Estas feministas brasileiras reivindicavam contra os mecanismos biopolíticos, estes utilizados para gerenciar, instrumentalizar e disciplinar os corpos<sup>419</sup>. Elas ansiavam que o direito aos seus próprios corpos – o “meu corpo, minhas regras” – fosse entendido enquanto um direito fundamental.

Cabia a este corpo em imagens, portanto, se deslocar de uma visão sexista e do discurso masculino enquanto elemento significante. O artista, utilizando-se da linguagem de sua cultura em um espaço de privilégio, não somente se expressa, mas pode vir a utilizar também códigos historicamente reforçados<sup>420</sup>. As artes seriam parte constituinte dos lugares sociais e dos papéis de gênero reservados: o poder, a posse e a dominação cabendo aos homens brancos, enquanto a submissão, passividade e disponibilidade às mulheres<sup>421</sup>.

Uma dessas imagens de mulheres sem rosto estampa um cartaz sobre o aborto. Mulheres reivindicavam, pensavam, trilhavam caminhos em conjunto. Vislumbravam esta possibilidade

<sup>419</sup> FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.299.

<sup>420</sup> PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, art and ideology**. Minnesota: Minnesota Press, 1981. p.116.

<sup>421</sup> NOCHLIN, Linda. **Eroticism and female imagery in nineteenth-century art**. In: NOCHLIN, 1989.

em circunstâncias em que a discussão sobre o aborto ia em vias contrárias às questões morais, religiosas e as regulamentações de um Estado autoritário. Um destes eventos foi o Fórum pela legalização do aborto, realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em setembro de 1979. As estudantes da Universidade de São Paulo criaram o seguinte cartaz do Fórum pela Legalização do Aborto (FIGURA 59):

FIGURA 59: Cartaz do Fórum pela legalização do aborto



Fonte.: S/A. Cartaz do Fórum pela legalização do aborto. 1979. Acervo CEDEM.

Este fórum provavelmente foi um evento pequeno, local, visto sua ausência na historiografia, em relatos de militantes e em jornais da época, o que impossibilita de fazer qualquer tipo de relato histórico mais preciso deste evento. Porém, ele aponta a pluralidade dos caminhos possíveis das atuações feministas em espaços menos institucionalizados, com menor tutela e apoio externo. Assumo, a partir de sua ausência, que foi criado por mulheres estudantes da Universidade de São Paulo, sem pretensões que não fossem de abrir diálogo com outras companheiras. Alguns apontamentos são possíveis de serem feitos a partir do que está escrito no cartaz. Além de discutir sobre aborto, seus caminhos para uma legalização e formas de

contracepção, discutiu-se também as formas de luta política para a conquista deste direito. Mulheres falaram sobre ações coletivas e táticas para se concretizar este projeto.

No cartaz do evento que desejava debater tais questões, novamente aparece a figuração de uma mulher sem identidade, sem rosto. Não podemos apontar nenhum tipo de emoção a partir de suas feições. O que nos resta é o desenho de seu corpo, chapado, sem detalhes, ornamentos, sombreamentos ou algo do tipo. Sabemos, porém, que ele salta, que está em pleno movimento.

Esconder seu rosto é também preservar a sua identidade, deixar de ser percebida. A mulher do cartaz não tem identidade, não sabemos como é o seu rosto, não saberíamos descrevê-la. A sua representação não conecta-se a uma identidade, mas a uma situação. Ela é esvaziada de sua identidade enquanto instrumento que permite que ela seja representativa de outras mulheres. Ao falar de aborto, fala-se de uma reivindicação, é certo, mas também de um crime previsto em código penal desde 1940. Prevê-se pena de prisão para a mulher que tentar conduzir aborto. Portanto, fala-se de ter de se esconder, de realizar procedimentos às escuras, de não poder falar sobre o que se passou. Fala-se de um crime e também de um “pecado”<sup>422</sup>. Além de ser um tabu, ainda haviam – e ainda existem – riscos sérios. A clandestinidade não tem rosto.

Desenhar uma pessoa sem rosto é um exercício comum. Na simplicidade de um desenho, de um rabisco à caneta, desenhamos os sintéticos “bonecos palito” que formam uma pessoa sem face. Não precisa de uma face, de um contorno de identidade. Contudo, este corpo delineado, anônimo, recheado de uma cor preta, remete a paisagem imagética da época em que ele estava inserido (FIGURA 60):

FIGURA 60: Corpos sem rosto

---

<sup>422</sup> Ver em: MACHADO, Lia Zanotta. O aborto como direito e o aborto como crime: o retrocesso neoconservador. **Cadernos pagu**. n.50. 2017.



Fonte: CARTAZ do grupo Mujeres por la vida. 1988. Acervo do Museu da Memória e Direitos Humanos do Chile.

Imagens de corpos em tempos de vigência de um estado autoritário. Corpos foram desaparecidos, abandonados em valas ou soltos ao mar com a intenção de ocultar crimes de Estado. O corpo, matéria do ritual do luto, não estava ali presente.

Em uma outra ditadura, no Chile, corpos foram desenhados apenas com a sua silhueta. Os corpos produzidos pelo grupo “Mujeres por la vida” em 1988 tem apenas o seu contorno: não tem rosto, gênero, não demonstram sua emoção. O grupo feminista chileno, que desde 1983 fazia atos relâmpagos no espaço público, em marchas, semáforos e estradas, iniciou a campanha “No me olvides”<sup>423</sup> em 1988. Estes cartazes fazem parte desta ação<sup>424</sup>. Estes corpos dizem: “Sou uma vítima da ditadura. Me torturaram. Me assassinaram. Me desapareceram. Se esqueceu de mim?”<sup>425</sup>.

Este corpo que assemelha-se ao contorno feito em giz para ilustrar a cena de um crime. Um desenho, uma imagem, que opera com a ausência. Um corpo que perdeu a forma humana: bidimensional, disforme, sintético, vazio. Este corpo sem rosto, este corpo apenas como seu contorno, devolve a pergunta de como se representa o irrepresentável – a dor da ausência – e como dar visibilidade para a ausência, para um corpo que não está ali. Neste paradoxo, juntamente com tantos corpos desaparecidos pela América Latina, estas silhuetas marcaram a paisagem discursiva de ações artístico-políticas das ditaduras militares.

Corpos sumidos e também corpos machucados. Eram tempos em que corpos de mulheres foram sistematicamente fatigados pelo sono, fome e medo de uma noite de interrogatórios e torturas ininterruptas passavam pelo mesmo processo quantas vezes os

<sup>423</sup> “Não me esqueça”. Tradução minha.

<sup>424</sup> Archivo Nacional del Chile. **El movimiento feminista en la dictadura militar**. s/d. Disponível em: [https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93709.html?\\_noredirect=1](https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93709.html?_noredirect=1). Acesso em: 27 de abril de 2022.

<sup>425</sup> Tradução minha.

militares julgassem necessárias. Nos corpos despídos das torturadas eles passavam suas mãos, humilhavam seus corpos com seus cassetetes e estupros eram frequentes<sup>426</sup>.

A sujeição das torturadas não estava circunscrita somente pela tensão de um interrogatório ou o medo de ser presa, mas com o controle total do corpo, que suava, tremia, sangrava, desmaiava e chorava. As mães que não sabiam onde estava o corpo de seus filhos, o que enchia outras mulheres de medo de seus corpos serem os próximos<sup>427</sup>.

Portanto, um corpo sem rosto e com a sua silhueta mostra-nos também a questão da preservação da identidade na ditadura militar brasileira. Esconder-se para falar de um tema proibido. E enquanto se esconde, também se liberta: com o corpo despido, em pleno movimento.

Imagens do corpo são além de elementos centrais para se pensar em práticas figurativas, constituidoras de práticas e visões. Como propõe a provocação de Barbara Kruger, o corpo é local de confluência de discursos morais e políticos. O corpo é uma matéria-prima das práticas de imposição de poder; um instrumento imediato das formas de controle antidemocráticas e de seus correspondentes sistemas punitivos. Ao olhar de Michel Foucault, este aparato cria uma economia política que, diante de um largo aparato jurídico bem estabelecido, tem como base o corpo e o suplício físico<sup>428</sup>.

Neste cenário de corpos sem rostos, familiares sem corpos, corpos machucados, o espaço para discutir, imaginar, pensar e ilustrar uma pauta como o aborto também era velado, escondido, sem identidade.

O cartaz do Fórum pela Legalização do Aborto na USP, muito provavelmente alfinetado ou colado nas paredes dos corredores da Universidade de São Paulo, pelas suas falhas gráficas perceptíveis na cor preta, é uma fotocópia, um procedimento barato e amplamente utilizado para pequenas comunicações e, principalmente, comunicações de militantes e de estudantes que não podiam e não queriam arcar com altos custos. Com o uso apenas da cor preta e o branco do papel, é um cartaz que opera com espaços vazios, com o positivo e o negativo, e com um jogo de luz e sombra nos contornos do corpo da mulher. Seu corpo está em movimento, como se fosse um passo de dança, um salto. Não é possível saber se este corpo foi uma representação livre ou uma adaptação de outra imagem. O que é possível verificar é que é um corpo jovem, magro e de longos cabelos presos.

---

<sup>426</sup> Ver em: MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (orgs.). Op. cit.

<sup>427</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. Eu só queria embalar meu filho. Gênero e maternidade no discurso dos movimentos de resistência contra as ditaduras no Cone Sul, América do Sul. *Aedos*. no 13 vol. 5 - Ago/dez 2013.

<sup>428</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. p.28.

A palavra de destaque do cartaz é "aborto": não recebe o mesmo tratamento dos outros vocábulos que estão escritos em preto. É a palavra que, em caixa alta e destaque, está acima do corpo da jovem; um corpo livre, que salta, que está nu, em direção a algo. Um corpo que é ilustrativo de liberdade.

A análise de uma “política do corpo” por parte das militantes, que passou a valorizar o corpo enquanto um lugar privilegiado para a imposição de técnicas e relações de poder, percorreu o campo imagético. Um corpo livre para decidir são os das mulheres trazidas neste capítulo. Decidir sobre a obediência dos mesmos e seus encaixes nos padrões de gênero e beleza então vigorados; decidir sobre as tecnologias de contracepção adotados. Decidiam quando e como seriam mães – e se realmente desejavam ser mães. Imagens de corpos que se autoregulam, todos eles bastante jovens, coincidindo com a faixa etária de quem os desenhou, mulheres militantes igualmente jovens.

Criaram imagens de corpos sem rosto. Corpos anônimos, rostos inexpressivos, cobertos. Rostos sem identidade, rostos que se escondiam por baixo de camadas de visibilidade. Rostos inexpressivos que expressavam fúria, que no seu vazio ilustravam os debates da emancipação de seus próprios corpos e melhores condições de vida às mulheres com filhos<sup>429</sup>. As mulheres do capítulo a seguir.

---

<sup>429</sup> Ver em: **Brasil Mulher**. Edição Especial. 8 mar.1980. p.2

#### 4. IMAGENS DA MATERNIDADE

*...Elas vai na feira, cata cabeça de peixe, tudo que pode aproveitar. Come qualquer coisa. (...) Hoje comprei marmelada para eles. Assim que dei um pedaço a cada um percebi que eles me dirigiam um olhar terno. E o meu João José disse:  
- Que mamãe boa!*

*Carolina Maria de Jesus*

Quais eram as mães nos impressos feministas? Como elas eram? Eram mães que acompanhavam discussões sobre a distinção entre público e privado, circunstâncias de avanço e maior acesso as tecnologias reprodutivas, e o maior acesso das mulheres ao mercado de trabalho, as práticas sociais de maternidade mudaram. Ser mãe, outrora um destino irreduzível e inescapável, poderia não ser uma possibilidade. A premissa das mulheres serem definidas pela maternidade era rompida. Ou seja, ser mãe não seria mais entendido enquanto um dom, mas sim como uma tarefa naturalizada que buscava colocar estas mulheres enquanto sinônimos de dedicação, cuidado, paciência<sup>430</sup>.

Junto a estes debates e reflexões, temos como um pano de fundo a conjuntura da defesa da família, moral e bons costumes da ditadura militar brasileira. Em um país de tradição marcadamente católica, neste contexto forma-se ainda a figura da mãe que vem de encontro com um aspecto quase sagrado, santificado e moralizante da figura da “mãe de família”, envolta pelo mito cristão da Virgem Maria e dos códigos de conduta de uma família nuclear heteronormativa.

Apesar de coloquialmente ouvirmos que “mãe é tudo igual, só muda de endereço” ao deparar com as fontes e as imagens é fácil chegar a conclusão que mães não são todas iguais e que as formas de se pensar e se viver a maternidade são múltiplas. A começar pelos próprios arranjos familiares que, muitas vezes, não são centrados na família nuclear. Dessa forma, a “mãe” não vem a ser, por consequência, a “esposa”: uma associação bastante recorrente por parte dos feminismos ocidentais e que, mostra uma subversão do modelo da “mãe de família” perpetrado pelo discurso da moral cristã, e as correspondentes formas de se criar estigmas às formas familiares diferentes da lógica nuclear<sup>431</sup>. Enfim, se os arranjos familiares não são naturalmente e biologicamente determinados, as formas de maternidade também não o seriam.

<sup>430</sup> MELLO, 2010. p.29

<sup>431</sup> AFONSO, Maria Lúcia; FILGUERAS, Cristina Almeida. Maternidade e vínculo social. **Revista Estudos Feministas**. n.2. 1996. p.323.



As discussões feministas apresentavam diferentes posicionamentos e pontos de reflexão a respeito da maternidade. Grosso modo, penso ser possível separar essas discussões em dois grandes grupos: um, que buscava a libertação das mulheres da prisão doméstica derivada da maternidade; e um outro, de uma valorização da maternidade. De toda forma, estes dois grupos não apresentam posicionamentos extremados e, geralmente, se confundem, se mesclam. Não obtive acesso a nenhum tipo de material que posicionasse a maternidade enquanto uma experiência ou uma construção completamente negativa, assim como não uma completamente positiva.

O que esteve presente na maioria das imagens e reflexões era: ser mãe não era um trabalho fácil. Não somente pelas dificuldades atravessadas no dia-a-dia, em que podemos imaginar (ou sabemos) o quão complexa é a tarefa de educar e criar crianças, mas principalmente porque a maternidade poderia se tornar um fardo quando a sociedade e o Estado não forneciam condições necessárias para as crianças e para o exercício da maternidade. Com isso, criavam-se circunstâncias que se opunham a qualquer possibilidade de se pensar em uma maternidade “sagrada”, e em ser uma mãe perfeita.

Essas mães imaginadas *reclamavam*, e reclamavam muito. Nessa estreita ligação entre a figura materna e a organização familiar, cabiam às mulheres boa parte das responsabilidades com o cuidado da casa. Para conseguirem educar seus filhos, lhes dar uma boa alimentação, suporte, educação, qualidade de vida, muitas vezes precisavam trabalhar fora de casa. Com a dupla jornada, vinham também poucas atividades de lazer, pouco tempo livre e fortes pressões psicológicas. Muitas imagens de mães foram criadas em formas contrárias a de uma idealização da maternidade. Na impossibilidade de uma maternidade sacralizada no ambiente da fome e da carestia, estas mulheres se posicionavam sobre as formas de planejamento familiar no ambiente da vulnerabilidade social e o abandono do Estado.

Junto as mulheres, imagens de crianças foram produzidas. Elas, sendo junto às suas mães uma das principais vítimas da violência e abandono do Estado e das frequentes expropriações de terras que afetavam o campesinato e povos indígenas. Estas imagens também aparecem como ilustrativas da luta engajada por mulheres trabalhadoras pela criação de creches. Estas crianças em algumas imagens estão sozinhas e, em outras, acompanhadas de suas mães: elas amamentando, acolhendo, nutrindo. São imagens que recorrem a uma afetividade e a um carinho que não ligavam-se a uma ideia de naturalização do amor materno, mas sim em formas de uma maternidade que foi historicamente negada a certos grupos sociais.

#### 4.1. PIETÁS, MADONAS, MARIAS

Madonas, Marias, mães, santas. Imagens do religioso, imagens da conduta. Maria é a mulher virgem e pura, escolhida para ser a mãe do Messias e concebê-lo pelo Espírito Santo na crença cristã. Obediente também, pois quando ainda virgem e prometida em casamento para um homem chamado José, aceitou o destino de sua gestação. Além de esposa ela é também mãe. Teve seu filho em Nazaré, carregando-o em sua flagelação pública até os pés da cruz onde ele viria a falecer. Maria também é dona de uma beleza e doçura exemplares.

Cultuada desde os princípios do cristianismo, a imagem de Maria está presente em celebrações, escritos e modelos iconográficos. A partir da ideia de sua revelação como mãe do filho de Deus, um imaginário simbólico religioso foi-lhe construído, juntamente com a sua devoção. São escapulários, estatuetas, imagens da santa nas igrejas, imagens erguidas em procissões.

Maria tem uma particularidade que lhe foi imposta: a sua oposição, que foi fundada não “em uma característica e sim em uma função”<sup>432</sup>. Uma disciplina. Maria é o oposto de Eva. Eva, com o seu corpo nu apenas coberto pelas folhas do Éden, comeu do fruto proibido e foi expulsa do paraíso. A partir de então, ela estava diante do bem e do mal. Seu corpo e sua representação seriam símbolos do pecado, e ela seria “(...) a origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite”<sup>433</sup>.

Assim como Maria, Eva também foi mãe. Uma mãe com falhas, tentações e pecados. Eva é a imagem cristã da desobediência, a imagem dos prazeres da carne, do erotismo, da sedução. Maria, em oposição, é a imagem da mãe virgem, assexuada, pura e dócil. Ela sustenta o seu filho, assiste a sua morte. Ela redime a mulher que carregou consigo o pecado original, mostrando que é possível maternar sem o desejo carnal.

O Ocidente cristão produziu uma série de imagens sacras da mãe de Jesus Cristo. Estas imagens de devoção e de disciplina foram criadas e pensadas pelo catolicismo “clerical e macho”, nas palavras de Michelle Perrot<sup>434</sup>. Um catolicismo em que apenas os homens poderiam ter acesso ao latim e ao sacerdócio. Eles que detinham poder em selecionar o que seria o sagrado e o profano. Produziram imagens que mostravam o seu domínio, a sua força sob os seus fiéis e, principalmente, a sua pedagogia.

---

<sup>432</sup> FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: Ensaio de mitologia medieval. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p. 309.

<sup>433</sup> PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**. Operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988. p.168.

<sup>434</sup> PERROT, 2007. p.84.

Os homens da Igreja desejaram montar um grande mosaico de referências às católicas. Sendo criado um imaginário que buscava em Eva mostrar a inferioridade intelectual e social das mulheres e delas como a legítima fonte de todo o mal, em Maria buscava-se o contrário. Nela, buscou-se um novo modelo de feminilidade, na intenção de ajudar “as virgens a permanecer puras, as viúvas a permanecer castas e as damas a cumprir sua função de esposa”<sup>435</sup>.

A devoção mariana perdura na contemporaneidade, não ficando estanque em certos territórios e certos recortes temporais. Ao viver em locais de forte tradição católica, difícil é não ver costumeiramente imagens de culto à Maria. Considerando isto, lembro-me de uma frase que também ouve-se com frequência: “eu não sou santa”. Frase costumaz, dita por mulheres, amigas, parentes, conhecidas, que as isenta de culpa por um ato que cometeram. Em uma visita à Feminist Library em Londres, encontrei uma imagem que lembrou-me desta frase (FIGURA 61):

FIGURA 61: Eva e Maria (1972)



Are these the only alternatives?  
 Fonte: *Shrew*. vol.4. nº6. dez. 1972.  
 Acervo Feminist Library.

Uma imagem produzida pelas feministas inglesas. “São essas as únicas alternativas?”, elas perguntam. Mostram imagens da conduta. Tensiona a oposição entre uma Eva e uma Maria. Uma Eva contemporânea, com as roupas da moda de seu tempo, curtas, com salto alto, pernas a mostra, decote. Uma Maria, em oposição, que é a transposta do imaginário cristão. Uma Eva que não encontra-se nua, mas também não está recatada. Uma mulher sem a tradição puritana da vergonha ao lado de Maria, com sua beleza e castidade carregando seu filho.

<sup>435</sup> DUBY, Georges. *Eva e os padres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 67-68

A revista feminista inglesa *Shrew*<sup>436</sup>, ao olhar para estas duas mulheres juntas, pergunta-se se essas seriam as únicas alternativas possíveis para as mulheres. No texto que acompanha a imagem de Eva e Maria com seu filho juntas, elas argumentam: “um estereótipo da feminilidade foi erguido, mostrando mulheres, por um lado, como puras e assexuadas, e por outro mulheres como más, sujas e hiperssexualizadas”<sup>437</sup>.

O texto de “*Shrew*” funda-se principalmente na questão da emancipação sexual feminina, mostrando como a liberdade sexual das mulheres – e toda a sua “capacidade de sexualidade” – foi caçada e retirada delas mesmas para então se restringir ao controle masculino. Este controle, por sua vez – entendendo “controle” enquanto mecanismos de vigilância que resguardam condutas<sup>438</sup> – produziu a dicotomia representada na imagem: a lascívia, na figura de uma mulher usando roupas justas e salto alto, ou o celibato, na figura da Virgem Maria.

O modelo de Maria tornaria-se um referencial: imagem da maternidade, da dedicação, da obediência. Normas de conduta que, embora elaboradas na Idade Média, foram na Modernidade em que tornam-se ainda mais efetivas e vigorosas, colocando nas mulheres a alcunha de pecadoras natas, a partir da figura de Eva. O pecado e, mais ainda, o pecado original, foi inventado e às mulheres – bem como às ditas sexualidades desviantes – associou-se o sexo ao pecado<sup>439</sup>. Insinuações que não são estranhas até o século XXI. Por mais que a imagem de Maria, em sua pedagogia, pudesse redimir e libertar as mulheres do pecado original, por outro lado leva a estigmas de inferioridade: a restrição da mulher à submissão, obedientes ao marido, restritas ao espaço doméstico e familiar.

Maria era exemplo a ser seguido pelas suas mulheres justamente por seu paradoxo: virgem e mãe. A imagem das mulheres enquanto perigosas e diabólicas foram se convertendo em docilidade e passividade, e a ideia de uma santa mãe o modelo a ser seguido. Imagens que ensinam, imagens tautológicas, imagens poderosas. Imagens que glorificavam Maria e condenavam Eva pelo pecado original. Imagens e representações que oscilam entre a santa e a

---

<sup>436</sup> “*Shrew*” foi uma revista mensal feminista produzida entre os anos de 1969 e 1978 pelas mulheres do London Women’s Liberation Workshop (Oficina do Grupo de Libertação das Mulheres de Londres). Circulava em cidades como Londres e Bristol, e era particularmente engajada com questões concernentes às pílulas anticoncepcionais e o aborto na Inglaterra.

<sup>437</sup> Do original: “(...) Our authentic sexuality has been taken from us, subjected to a process of distortion and mutilation, and then returned to us as a passive submissiveness which is held up as true female sexuality (...) a female stereotype has been built up, showing woman on the one hand as good, pure and asexual, and on the other as bad, dirty and sexual.”. In.: *The suppressed power of female sexuality*. *Shrew*. vol.4. nº6. dez. 1972.

<sup>438</sup> FOUCAULT, 1999. p.40.

<sup>439</sup> *Ibidem*. p.13.

pecadora, a salvação e os pecados do mundo. Maria estava isenta do pecado original instaurado por Eva.

Inúmeras são as galerias e museus que em suas paredes expõem imagens de Maria, com ou sem Jesus menino. O culto mariano e as imagens de Maria não ficariam restrito ao continente europeu. Foi trazido para o Brasil e para a América Latina pelos colonizadores. Seu fervor e culto não diminuiu ao sair da Europa. Em uma vida social que unia o catolicismo tradicional juntamente com outras práticas menos ortodoxas,

as mães solteiras, concubinadas, abandonadas ou prostituídas passeavam suas misérias lado a lado de mães casadas, viúvas, e juntas utilizavam-se do mesmo catolicismo tradicional para encomendarem-se na hora dos partos e para pedirem por seus filhos adoentados. Recorriam às novenas, aos salves e benditos (...) E no interior de semelhantes vivências religiosas específicas ‘e que a Igreja ia lentamente tentando impor um padrão, um papel social para a mulher, para a mãe<sup>440</sup>.

O que essa passagem busca apontar é a forma como mulheres eram adestradas através do discurso religioso e colonial no Brasil. O projeto colonial, com seu ordenamento moral centrado na Europa, ramificado nas colônias, buscava manter a norma cristã, contra o concubinato, sexualidades “desviantes”. Para as mulheres, portanto, cabia controlar as suas roupas, seu comportamento, seus livros.

Em uma chave de longa duração, este estereótipo permanece ainda nas mentalidades contemporâneas, da maternidade enquanto um projeto árduo com a duração de uma vida, e a vida da mãe enquanto uma “via-crucis doméstica”<sup>441</sup>. Em um Brasil que na ditadura militar aliava o discurso moral ao discurso religioso, seria de esperar que os estereótipos de maternidade aos moldes marianos persistissem, bem como a adoração às imagens católicas.

Não é de se estranhar adentrar uma casa brasileira e deparar-se com imagens de santos, santas e de Cristo. A prática pagã de adoração de imagens religiosas, nascida por práticas de crenças e superstições, escapa do espaço fechado da Igreja e até mesmo do debate entre iconoclastas e iconófilos<sup>442</sup>. Alastram-se imagens de adoração.

A “unicidade” e o “contexto da tradição”<sup>443</sup> destas imagens, então, passam então a ser reproduzidas em moldes industriais que imprimiam estatuetas, papéis de orações com imagens de santos em carteiras, quadros com a face de Cristo, a “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci em

---

<sup>440</sup> PRIORE, 1996, p.95.

<sup>441</sup> Ibidem, p.94.

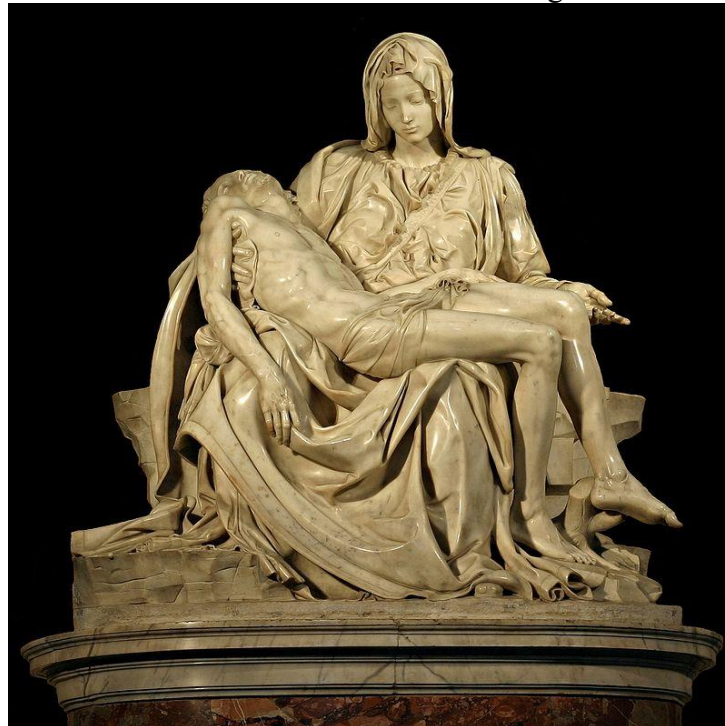
<sup>442</sup> Entendendo a questão iconoclasta enquanto a ação de quebra e destruição de imagens religiosas e os iconófilos (também chamados de iconodoulos) enquanto adoradores de imagens religiosas. Ver em: LUPI, João. Iconoclastas, Antirréticos, e o Poder da Imagem. *Ágora Filosófica*. nº 2. jul./dez. 2001.

<sup>443</sup> A “inserção no contexto da tradição” de uma obra de arte seria a sua unicidade, dotada de tradições e cultos. Isto é, a imagem, ou ainda, o modo aurático da obra de arte estando “a serviço de um ritual”. BENJAMIN, 1985, p.170.

paredes de cozinhas, imagens e estatuetas de Nossa Senhora em quartos. A reprodutibilidade destas imagens não resultou na aniquilação de seu culto. Estas imagens são espalhadas, deslocadas mas ainda sim cultuadas.

O apelo e a história de Maria, ainda dentro da chave de memorar a “via-crucis doméstica”<sup>444</sup> é uma destas imagens reproduzidas. Uma destas formas é a da Pietá de Michelangelo Buonarroti (FIGURA 62):

FIGURA 62: Pietá de Michelangelo



Fonte: BUONARROTI, Michelangelo. Pietá. 1498-1499. Escultura em mármore. 174 cm × 195 cm. Basílica de São Pedro.

A escultura produzida por Michelangelo mostra o retrato da Virgem com o corpo morto de seu filho, recém retirado da cruz, em seu colo. “Pietá”: do italiano, significa piedade, compaixão. É um retrato do luto em Maria, dela segurando seu filho adulto, morto após a sua crucificação, da mesma forma como o segurava enquanto ainda pequeno. O seu colo esculpido em mármore de carrara, com o rosto de uma Maria propositalmente bastante jovem<sup>445</sup>. Seu rosto não exprime a dor da perda, mas sim uma feição de contemplação e resignação. Essa religiosidade patética, que buscava comoções, dor e condoimento que marcou os tipos iconográficos da Pietá.

<sup>444</sup> PRIORE, 1996. p.94.

<sup>445</sup> Michelangelo disse ao seu biógrafo Ascanio Condivi que o rosto de Maria era o de uma mulher bastante jovem pois era uma “mulher casta” e que, portanto, houve pouca mudança na sua fisionomia por não ter tido contato sexual. Ver em: POPE-HENNESSY, John. **An Introduction to Italian Sculpture: Italian High Renaissance and Baroque sculpture.** Londres: Phaidon, 1970. p.304.

*Mães dolorosas.* As mães de duas décadas de ditadura militar brasileira conviveram com esta construção de maternidade enquanto um discurso de resistência. Mães que denunciavam constantemente a violência sofrida nas prisões arbitrárias e desaparecimento de entes queridos. Uma das estratégias adotadas por essas mulheres – em vias racionais ou não – era o apelo às emoções e sentimentos voltados a família e a maternagem como formas de sensibilizar a opinião pública<sup>446</sup>. O uso do apelo à maternagem também era bastante utilizado como forma de sensibilizar os próprios militares: uma coisa era dizer a um militar que se estava procurando um militante comunista. Outra era de dizer que estava procurando o seu filho<sup>447</sup>.

O ideário de “santa mãezinha”, “mãe 'é só uma”, da maternidade ser uma função sagrada servia como um apelo. Era também um sentimento genuíno, de desespero atrás do paradeiro de seus filhos, mas que acabava sendo também articulado em política. Emoções de maternidade sendo utilizadas em política. A naturalização da mãe enquanto sujeita mulher que faz sacrifícios, que é devota ao seu filho.

A imagem da Pietá foi utilizada para falar destas dores (FIGURA 63):

FIGURA 63: Pietá de Brasil Mulher



Fonte: Brasil Correio. **Brasil Mulher**, n.4. 1976.

<sup>446</sup> WOLFF, 2013. p.117.

<sup>447</sup> Ibidem.

Na sessão de cartas de Brasil Mulher, a “Brasil Correio”, via-se a imagem de uma pietá. Modificada, bidimensional, ela estava lá. Uma imagem intempestiva.

Parto, então, de uma decisão epistêmica apontada pela feminista Griselda Pollock sobre como uma história da arte feminista deveria se orientar. Em “Viradas Inesperadas”<sup>448</sup>, a historiadora da arte afirma que o feminismo está inscrito em um “devir sem fim, seu futuro, potencialidade inesgotável e ainda não totalmente conhecida para mudanças estruturais radicais e profundas”<sup>449</sup>. Isto é, inscrito e escrito em uma história em aberto. É nesta impureza temporal que Griselda Pollock chama a atenção para a temporalidade da imagem em articulação com uma política feminista de se escrever a história da imagem. Os tempos da imagem, concluímos, são tempos impuros, manchados, bagunçados e múltiplos. Um tempo “saturado de agoras”<sup>450</sup>, saturado de reminiscências. Diante de uma imagem, nos voltamos ao nosso repertório imagético: o instante do olhar nunca é só presente, mas sim carregado de memória.

Uma dessas imagens contaminadas de memória é a da Pietá. Uma imagem de pedra, que mostra a dor e o lamento de uma mãe que perdera seu filho. Uma imagem criada que volta-se à memória de quem a vê. A pietá estava ilustrando três poemas enviados por leitoras da revista. Um era escrito por uma menina de oito anos sobre a saudade que ela sentia pelos seus amigos. Outra, era uma poesia sobre amor e a última intitulada “Balada da Mãe do Preso”<sup>451</sup>. A autora da poesia é Edyla Mangabeira Unger, poeta e escritora. A sua filha, Nancy, era militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), e foi presa na Colônia Penal do Bom Pastor em Pernambuco. O motivo foi a sua participação na tentativa frustrada de sequestro de um cônsul estadunidense em 1970 em troca de manifestos divulgados e liberdade de quarenta presos políticos. Na ocasião houve troca de tiros e Nancy Unger perdeu um dedo<sup>452</sup>. Ela foi uma das setenta presas trocadas pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher em 1970. Por

---

<sup>448</sup> Tradução minha. POLLOCK, 2012.

<sup>449</sup> Ibidem. p.8.

<sup>450</sup> Ibidem.

<sup>451</sup> As mães dos presos são fortes/Sonham sonhos cor de chumbo/Com metálicas lembrança/feitas de algemas e grades/As mães dos presos são quietas,nos jardins onde passeiam a solidão de seus dias/Com a altivez de quem não teme/tantos cúmplices silêncios/e veladas ironias, /vão carregando nos ombros/a carga, que pesa tanto,/de um pranto que não se mostra./Quando o mar lhes fere os olhos,/nas manhãs dilacerantes/de alegria desmedida,/as mães dos presos esperam.../As mães dos presos são mudas.

<sup>452</sup> Prisão de terroristas evita sequestro do cônsul dos Estados Unidos em Recife. **Diário de Pernambuco**. 24 jul. 1970.



consequência, foi banida do território nacional no ano seguinte<sup>453</sup>. Em seguida, exilou-se e retornou ao Brasil com a aprovação da Lei da Anistia em agosto de 1978<sup>454</sup>.

O lamento de sua mãe fala sobre a sua espera e frustração pela prisão de sua filha e pela impossibilidade de vê-la normalmente. A sua poesia também mostra a sua consciência, de saber que não estava sozinha na busca pela soltura de sua filha e que seu luto era uma bandeira levantada por várias outras mulheres.

São dois os elementos desta imagem: a Pietá de Michelangelo, transferida aqui para o espaço bidimensional do papel, com as suas formas orgânicas, o drapeado de suas roupas, a soltura do corpo de seu filho morto; e a grade. Uma grade pequena, apertada, limitante e, em contraposição a organicidade das formas da escultura, é completamente quadrada. A imagem não mostra somente o sofrimento da mãe que fica afastada de seu filho preso, mas também faz uma referência mostrando que, na verdade, ela se sente presa também.

O tom dramático da imagem, por relativamente sintética que ela seja, vem da Pietá ser um tema da arte cristã que foi abundantemente replicada no Ocidente cristão para mostrar as dores de muitas mães e a trajetória de Cristo. Uma imagem devocional, uma imagem de culto, de estímulo à meditação e à adoração<sup>455</sup>.

Uma imagem que manipula com referências, que é “veículo de memórias”<sup>456</sup>. Mostra como as imagens, outrora um ponto em uma longa linha de trajetória de sucessões temporais, explodem em uma constelação. Complexificam o tempo histórico. Em suas sobrevivências, criam circulações e intrinsecidades. Faz com que a escrita da história da arte entenda-se enquanto puramente anacrônica; que ela seja escrita enquanto imagem dialética.

A “imagem dialética” perpassa a *magnus opus* do filósofo alemão Walter Benjamin, “Passagens”, nunca concluído em seu tempo de vida:

não é que o passado lança sua luz sobre o presente o que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontrou agora no lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e continuar, a relação do ocorrido com agora e dialética, não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, e o lugar onde as encontramos é a linguagem<sup>457</sup>.

O conceito de imagem dialética não foi encerrado por Benjamin. Em suas obras, tanto

<sup>453</sup> Médici assina decreto banindo os subversivos. **Diário de Pernambuco**. 14 jan. 1971.

<sup>454</sup> ARQUIVO PÚBLICO DE PERNAMBUCO. **Prontuário de Nancy Mangabeira Unger**. Disponível em: <<https://www.acervo.pe.gov.br/index.php/prontuario-nancy-mangabeira-unger>>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.

<sup>455</sup> BURKE, Peter. **The Italian renaissance: culture and society in Italy**. Cambridge: Blackwell. 1986.

<sup>456</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017b. p.160.

<sup>457</sup> BENJAMIN, 2009. p.504.

a imagem dialética, quanto as suas inquietações sobre o imagético e o tempo histórico não se inscrevem em um campo fechado e finito. A imagem dialética perpassa e forma o pensamento de Benjamin em relação à história e ao tempo histórico, na noção de uma história em aberto onde os acontecimentos não se dão como encerrados. Esta perspectiva permeia outras de suas obras. Ao pensar em imagens, Benjamin também pensou em novos modelos de tempo que rompiam com progressismos que vislumbravam uma evolução no *continuum* do tempo. A partir da imagem dialética, das imagens em aberto, abre-se a possibilidade de abertura de um novo olhar histórico, de uma história à contrapelo<sup>458</sup>. A imagem, podendo desmontar a história:

“Tomar a história a contrapelo” seria, em resumo, apenas uma expressão particularmente horripilante do movimento dialético necessário à retomada - à revisão completa - de um problema capital, o da historicidade como tal. A questão, para Benjamin, era de fato trazer à luz os modelos de temporalidade, ao mesmo tempo menos idealistas e menos triviais do que os modelos utilizados no historicismo herdado do século 19. O único meio encontrado foi o de contradizer, de contrariar violentamente o "sentido do pelo", ou seja, o movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo<sup>459</sup>.

Fazendo com que a história se funde no instante da imagem dialética. Ela que “perpassa veloz”, surge do encontro entre o “Agora e o Outrora”, estando sempre aberta a novas interpretações e configurações do olhar de quem observa um fato histórico. Uma imagem, criada no passado, que sobreviveu à vida de seus autores, recebe uma nova cognoscibilidade no presente, no instante em que é observada. O ocorrido de uma determinada época é o ocorrido de sempre<sup>460</sup>.

O encontro de tempos, do Outrora e do Agora, é o lampejo. É neste lampejo, nesta cisão, que explode uma constelação. Um lampejo que tanto destrói quanto forma: enquanto permite ver o dismantelar da continuidade, permite vislumbrar também o por vir<sup>461</sup>. Este choque de temporalidades na imagem libertaria outras formas de tempos: a experiência, o desejo, a origem, o declínio. É neste aspecto em que a imagem está no meão do processo histórico em si. É na imagem onde os desejos e memórias são condensados, e também é nela onde tempos se desprendem: “o tempo passado é vivido na rememoração; nem como vazio, nem como homogêneo”<sup>462</sup>. É na rememoração, nesse presente, neste relampejar do instante, em que a sincronicidade das imagens com o que se passou se manifesta.

É esta heterogeneidade temporal uma das grandes contribuições de Benjamin para os estudos históricos. Seus estudos sobre a imagem vem indissociáveis de suas considerações

---

<sup>458</sup> BENJAMIN, 1987.

<sup>459</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015 p.102.

<sup>460</sup> BENJAMIN, 2009. p.506.

<sup>461</sup> Ibidem.

<sup>462</sup> BENJAMIN, 1987. p. 232.

sobre o tempo histórico: sobre um passado que não fixa-se no tempo, mas que *relampeja*. Como obsessão da memória, volta a aparecer, aproxima, afasta-se, movimenta-se<sup>463</sup>.

Nesta rítmica, a historicidade das imagens dialéticas encontra-se entre dois pólos: abertura e incompletude. Ou, ainda, como nos diz Agamben: “imagem dialética é, em outras palavras, uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e um novo evento de sentido. Semelhante à intenção emblemática, ela mantém seu objeto suspenso em um vazio semântico”<sup>464</sup>. Ou seja, esta duplicidade não seria dicotômica, mas sim tensiva. Afinal, “não só a dialética não é separável dos objetos que ela nega, mas também que os objetos perdem sua identidade e se transformam nos dois pólos de uma única tensão dialética que atinge sua manifestação mais elevada no estado de imobilidade”<sup>465</sup>.

Dentro deste jogo de dinâmicas, desta *tensão bipolar*, que a imagem dialética é, como nos diz Didi-Huberman, uma “imagem crítica”, uma “imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”<sup>466</sup>.

Uma dialética em suspensão, uma dialética infindável. Pensar a imagem é pensar no tempo que a constitui, desvendar o estatuto da imagem e o estatuto temporal, que bagunça um passado anacrônico e um presente reminescente. O tempo passado se reconfigura no momento de se observar uma imagem, ao mesmo tempo em que o futuro também, visto que a imagem terá uma vida mais longa do que de quem a produziu e também de quem a observou. É o que Didi-Huberman quer dizer ao apontar que a imagem é a “malícia da história”<sup>467</sup>. Ela desmonta a linearidade temporal, bagunçando-a, sobrepondo-a., tornando “complexo o tempo histórico”<sup>468</sup>.

Ao devolver o olhar, a *pietà* de Brasil Mulher trabalha com a produção de ambiguidades e reaproximações. Aproxima do já conhecido, do memorado – a escultura italiana – para, através do choque, apresentar a sua crise a partir da sua releitura. Como imagem dialética, uma imagem crítica, ela realiza uma leitura crítica de seu próprio presente<sup>469</sup>.

A angústia da imagem dialética faz com que o presente possa interrogar criticamente os

<sup>463</sup> BENJAMIN, Walter. **On Some Motifs in Baudelaire**. In.: BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken Books: Nova York, 2007. p.160.

<sup>464</sup> AGAMBEN, 2013. p.69.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p.70.

<sup>466</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998. p.172.

<sup>467</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.131.

<sup>468</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013. p.55.

<sup>469</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p.182.

tempos pretéritos. Assim, elabora-se também uma profanação. Uma imagem que dessacralizou e desmonumentalizou. “Profanar” significa retirar o sagrado do seu templo (o *fanum*, do latim) e esvaziar a sua vocação de sacralização. Nas palavras de Giorgio Agamben, profanar seria “tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado”<sup>470</sup>. Coloquialmente, podemos falar da profanação enquanto o ato de desrespeitar uma imagem religiosa e elementos considerados sagrados.

Contudo, esta profanação contemporânea mostra um outro paradoxo. As ditaduras apoiaram-se em discursos de serem salvaguardas de uma ordem social e de proteção dos “valores cristãos” e da “família”. As teses dos militares da chamada “linha dura” apoiavam-se na existência de uma crise moral implantada pelos movimentos comunistas que desintegrariam a santidade da família e dos lares brasileiros. A “desgregação da família brasileira” seria o objetivo inicial da “subversão”, a sua antesala preparatória para depois, finalmente, instaurar o “comunismo”<sup>471</sup>.

Porém, enquanto a ditadura em seu discurso sacralizava a família, na prática desmantelava laços familiares. Sequestrava, prendia e matava jovens. Em outras palavras, este deslocamento da pietá mostra, puro e simplesmente, que mais profano do que o deslocamento de uma imagem sacralizada, era tirar jovens dos colos de suas mães; que era a própria ditadura que dessacralizava a família e a maternidade, que criava o lamento de tantas mães.

Como diz a famosa música Angélica, escrita por Chico Buarque e Milton Nascimento, “só queria embalar meu filho”. É uma letra que apresenta o lamento de uma mãe – no caso, a estilista Zuzu Angel (1921-1976) – que buscava o paradeiro de seu filho, o guerrilheiro Stuart Jones (1946-1971). Ela, sabendo que provavelmente ele encontrava-se já morto, ainda desejava acalantá-lo de alguma forma.

Outras mães do Cone Sul, assolado por ditaduras militares, compartilhavam de semelhante sentimento. Um lamento, um cansaço: “cansei de chorar”<sup>472</sup>, disse uma mãe que perdeu três filhos na Guerrilha do Araguaia. Muitas delas não sabiam ao certo para onde os filhos tinham ido. Embora algumas soubessem das suas atividades de militância, muitas não sabiam de seus vínculos e seus apreços pela luta revolucionária. Por cuidado, muitos deixavam suas famílias sem dar grandes notícias<sup>473</sup>.

---

<sup>470</sup> AGAMBEN, 2017. p.8.

<sup>471</sup> FICO, 2002. p.275.

<sup>472</sup> “Cansei de chorar”: Peritos identificam a primeira ossada e revela-se o drama da mãe que perdeu três filhos na luta no Araguaia. **Veja**, 22 mai. 1996. p. 89.

<sup>473</sup> SOUSA, Deusa Maria. **Lágrimas e lutas**: a reconstrução do mundo de familiares de desaparecidos políticos do Araguaia. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011. p. 185.

Muitas destas mães denunciaram a violência das ditaduras, mobilizando a opinião pública também a partir de emoções proferidas pela maternidade. “Procuro meu filho” era diferente de dizer que “procurava um guerrilheiro”. Era uma forma de mostrar que aqueles sujeitos eram filhos e amados por alguém. Na Argentina, na Plaza de Mayo em frente a Casa Rosada, prédio simbólico do poder argentino, mães utilizavam fraldas brancas em suas cabeças como símbolo do cuidado e laço emocional delas pelos seus filhos.

Esse lamento materno, por sua vez, conecta-se a outras maneiras de ver e a um novo evento de sentido. A imagem da lamentação fúnebre se repetiu ao longo da história humana: imagens de sepultamento, de Cristo na cruz e, evidentemente, a *pietà* na iconografia cristã. A mulher diante do absurdo cronológico de enterrar seu filho, diante do sepulcro e do lamento. Ao analisar fotografias de mães em cenas de guerras civis e conflitos armados, percebemos nelas uma certa estratificação das formas, de seus gestos, de seu pranto, de outros tempos e lugares. Carregam em si tanto a referência às formas da arte ocidental quanto referências a uma dimensão antropológica dos cultos e lamentações (FIGURA 64):

FIGURA 64: Mães dolorosas



Fonte: MÉRILLON, Georges. Veillée funèbre au Kosovo, 1990. Fotografia. In.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La condition des images*. In.: AUGÉ, March; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L’expérience des images*. Paris: INA Éditions. 2011; PEREZ, Fabiola. Mãe de aluno morto diz dormir com frase: “eles não viram meu uniforme?”. 27 jun. 2018. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/mae-de-aluno-morto-diz-dormir-com-frase-eles-nao-viram-o-uniforme-27062018>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2022.

A fotografia da mãe, em frente ao seu filho morto, em um grito de desespero, foi chamada por Didi-Huberman de “*Pietà* de Kosovo”. Tirada em 1991 por George Merillon, mostra a intensa dor da mãe, rodeada de outras mulheres, diante do corpo do seu filho, vítima de conflitos que ocorreram no território. São imagens que, produzidas a partir do sofrimento e desespero, relampejam imagens da tradição artística ocidental cristã. Reforçam cânones visuais, repetem gestos e traumas. O drama da mãe do menino que morreu perguntando se não tinham visto o seu uniforme escolar. O mesmo uniforme que manchou-se de sangue, o mesmo uniforme

que a sua mãe, com gesto de ternura e cuidado, cobriu o corpo de seu filho em seu leito de morte, como se fosse um cobertor.

Imagens de uma maternidade dolorosa. Imagens contaminadas de memórias. Imagens que montam e desmontam o tempo que não para de se reconfigurar:

ela (a imagem) a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo (...) Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo desmontar, de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural.<sup>474</sup>

Um desmontar que suspende o tempo. Ao mesmo tempo em que cessa o tempo, o estilhaça, torna possível o completo discernimento. A dialética da suspensão faz com que este relógio interrompido ajuste seus ponteiros a uma temporalidade outra. É o modelo dialético a forma de se escapar de um modelo de historicidade calcado em um passado fixo<sup>475</sup>.

As imagens, por sua vez, seriam vistas em um *distempo*. As imagens percebidas em uma vida que é mais longa do que a vida humana. Mais longa do quem a vê, mais longa do de quem a produziu. Suas intenções e provocações vem de antes e depois da vida de quem a realizou, de quem a percebeu:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha<sup>476</sup>.

A temporalidade das imagens, os tempos das mães que lamentavam. Uma maternidade sobrevivente. Mães debruçadas sobre a sua tristeza, seus lamentos e suas preocupações, junto a seus filhos foi um marcador constante em impressos feministas, como é o caso do retrato de Etelvina (FIGURA 65):

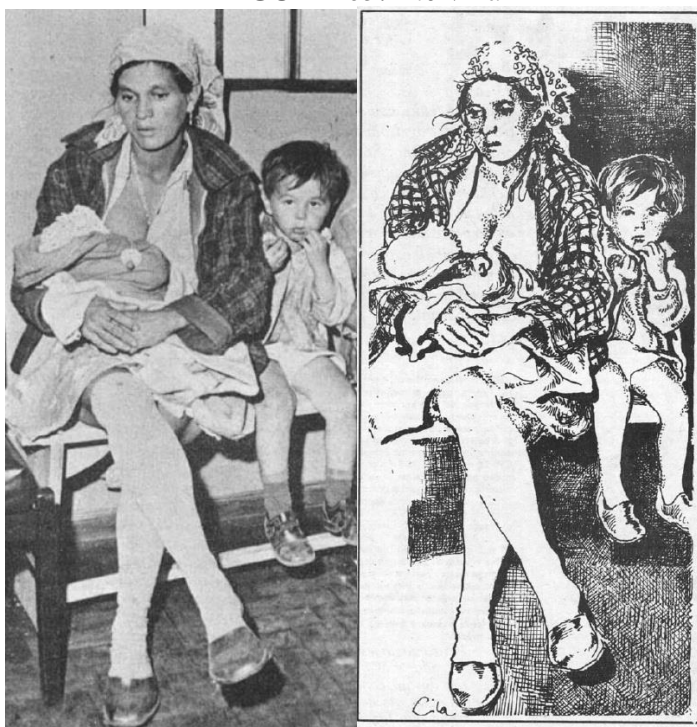
---

<sup>474</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.131.

<sup>475</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>476</sup> Ibidem, p.16.

FIGURA 65: Etelvina



Fonte: **Brasil Mulher**. 1976. n.5; **Brasil Mulher**. 1976. n.4.

Na matéria “Os nossos sem terra” em *Brasil Mulher*, uma fotografia está localizada ao centro da página dupla. É o retrato de Etelvina com seus dois filhos. Na ocasião da foto, trezentas pessoas foram despejadas da Fazenda Santa Izabel através de uma ação de despejo. As famílias que estavam habitando naquelas terras foram levadas de caminhão para um destino de suas preferência ou eram apenas deixados nas divisas do município na beira da estrada. De toda forma, as famílias eram separadas entre si, para que não houvessem formas de se reagruparem novamente. Etelvina deu à luz duas horas antes da Polícia Militar chegar em sua residência. Seu marido foi obrigado a sair de casa por conta dos soldados, e Etelvina ficou sozinha por “outros dois dias sem qualquer assistência, quando também foi posta para fora”<sup>477</sup>.

Na edição seguinte, Etelvina volta a aparecer. Dessa vez, ilustrada pela recorrente cartunista Lila Figueiredo na página intitulada “Terra Brasileira”. A matéria, sem título, conta a história de Etelvina naquela noite. Logo de manhã, Onofre, seu marido, pediu que a mulher de um amigo seu ajudasse no parto de sua esposa, pois “o dinheiro é pouco, e os nossos filhos nascem mesmo é com o auxílio dos vizinhos e a caridade de Deus”. Na hora do parto, Etelvina se lembra de enquanto sentia dores praticamente insuportáveis, ouvia gritos de mulheres e crianças e o ronco dos caminhões, sem saber exatamente do que se tratava.

<sup>477</sup> Os nossos sem terra. Op.cit.

Onofre, ao saber dos despejos que estavam acontecendo, foi diretamente para a sua casa. Ao ouvir o choro do seu filho recém nascido, foi ver como a criança estava. Foi impedido pelos policiais. À noite, na surdina, Onofre foi até o Sindicato dos Trabalhadores Rurais para denunciar as violências e, assim que notaram a sua falta, ordenaram que Etelvina e os seus sete filhos fossem imediatamente expulsos. Eles foram levados para fora do município, deixados “à beira de um caminho sem saber para onde ir”. Ao final da noite, ela foi à prefeitura da cidade onde foi despejada, onde foi medicada por estar extremamente fraca.

O semblante de Etelvina nessa ocasião é de preocupação e fraqueza. Deixa exposto em seu rosto o cansaço após a sua desapropriação e o seu parto. Seu retrato não é somente do seu estado de espírito, como também é um retrato dela amamentando ao lado de seu outro filho. Não é um retrato que busca trazer valores como doçura ou ternura, mas sim exaustão.

Por “doçura” e “ternura”, não penso na naturalização da amamentação enquanto um gesto de amor, mas sim na popular iconografia mariana onde a Virgem amamenta Jesus menino. Uma iconografia popular entre os séculos XIV e XV, onde havia a representação de uma Maria piedosa, caridosa, longe de símbolos de divindade<sup>478</sup>. O leite que alimentava o seu filho enquanto um paralelo ao sangue de Cristo. Um líquido sagrado. Na Europa medieval, a amamentação não era um ato destinado às mulheres de classes médias e altas. Amas de leite amamentavam os seus filhos. Em contraste, a partir do século XIV imagens da Virgem Maria amamentando começaram a aparecer com mais frequência. A mãe santa mostrava o seu corpo. Deixava os seus seios à mostra, o rosto terno, com o seu filho em seu colo. Contudo, a nudez em temas religiosos passou a ser desencorajada após o Concílio de Trento (1545–63) e a *Madonna del Latte* foi, aos poucos, desaparecendo (FIGURA 66):

---

<sup>478</sup> MEISS, Millard. *The Madonna of Humility*. **The Art Bulletin**, vol.18, n<sup>o</sup>4. dez. 1936.



FIGURA 66: Virgem e Menino



Fonte: DI CREDI, Lorenzo. Virgem e Menino. 1480-1485. Óleo sobre madeira. 71,1 x 49.5 cm. Acervo da National Gallery de Londres.

Um dos mais diversos exemplares renascentistas de Maria amamentando seu filho ainda bebê é o de Lorenzo di Credi (1456-1537). Nas cores intensas das várias camadas de tecido que compõem a sua roupa, o enorme bebê alimenta-se de seu leite. É uma criança saudável, que brinca com os seus pés e está corada olhando diretamente para o espectador. Maria, por sua vez, olha apenas para o seu filho com atenção e cuidado. Ao mesmo tempo em que o segura, também está a pegar em seu seio para auxiliar o menino Jesus. Ela deixa o seu seio à mostra, explícito. Diferente de Etelvina que, embora também esteja alimentando seu filho com seu próprio seio, não vemos a sua nudez pronunciada. Também não vemos nenhum pronunciamento de algo sagrado em sua imagem, ou um tom minimamente devocional. Embora ela esteja acolhendo seu filho, ele em seu colo, embalado em tantas camadas de cobertas e tecidos, o seu olhar não dirige-se para ele. É como se a sua amamentação fosse apenas um detalhe, e não o tema dessa fotografia e, subsequentemente, dessa ilustração.

Um ato que embora involuntário e espontâneo, é repleto de tensionamentos e tomadas de posição: a amamentação enquanto gesto de amor, enquanto ato embaraçoso que deveria ser escondido, dentre outras opiniões<sup>479</sup>. Um ato que mistura o sagrado e o profano. O sagrado do estereótipo do amor materno, do leite enquanto símbolo sagrado, e o profano do seio à mostra

<sup>479</sup> BADINTER, Op.cit. p.144.

enquanto um atentado ao pudor<sup>480</sup>. O leite materno que permitira que o filho de Maria torna-se divino, o leite que viria salvar os pecados da humanidade da primeira menstruação de Eva<sup>481</sup>: o leite e o sangue, derramados pelo corpo feminino e nas formas de se maternar. O leite que viria a ser censurado, transformado em pecado por aqueles homens católicos.

Isto posto, não é exatamente ousado propor que as formas da maternidade a partir da devoção mariana são, em sua propagação e pregação, idealizadas na vida social de sujeitas e sujeitos. As formas de Etelvina, a sua amamentação, são de um momento de uma circunstância que fogem a qualquer tipo de idealização da amamentação enquanto símbolo do amor materno<sup>482</sup>, como um momento de ternura e tranquilidade para a mãe. É uma mãe que amamenta preocupada, longe de casa.

Estas imagens de mães dolorosas, mães que amamentam, se complementam e se sobrepõem. Mostram, na realidade, a imagem sobrevivente. Uma pós-vida das imagens em um passado que não cansa de sobreviver e de se reconfigurar. Não uma imagem estática que se reproduz no tempo presente, mas que sobrevive em sua dinâmica. Neste estilhaçar anacrônico, os ciclos de vida e morte das imagens se configuram em uma história da arte marcada pelos “inconscientes do tempo”<sup>483</sup>. A esta noção de sobrevivência e de pós-vida das imagens, Aby Warburg chamou de *Nachleben*. Um conceito que nunca foi definido ou encerrado pelo historiador da arte, mas que percorreu toda a sua obra<sup>484</sup>.

Falo antes de sua tese doutoral. Nela, o pesquisador apresentou duas obras do fiorentino Sandro Botticelli: “O Nascimento da Vênus” (1485-1486) e “Primavera” (1477-1482). Nestas duas pinturas, o historiador atentou-se às formas das ninfas, aos movimentos das drapearias e de seus cabelos. Através dessas imagens, ele buscou trazer relações entre estas figurações e poemas, cantos, imagens tanto do Renascimento quanto da Antiguidade pagã<sup>485</sup>. Deste modo, Warburg trouxe conexões entre o tempo nessas obras; entre as formas e as mentalidades, abordando a temporalidade da imagem de maneira bastante distinta da que havia sido feita até então pelos historiadores da arte europeus. Os quadros de Botticelli sendo apresentados não colados ao seu tempo – o Quattrocento – mas com tempos pretéritos. Ou seja, Warburg inseriu a impureza dentro da mentalidade de uma época, de um espírito de tempo, compreendida

<sup>480</sup> Por que amamentar em público ainda é um tabu. Correio Braziliense. 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.correio braziliense.com.br/brasil/2021/08/4946760-agosto-dourado-por-que-amamentar-em-publico-ainda-e-um-tabu.html>>. Acesso em: 21 out. 2021.

<sup>481</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Blancs soucis**. Paris: Minuit, 2013b. p.50.

<sup>482</sup> BEAUVOIR. Op.cit. p.280.

<sup>483</sup> Ibidem, p.25.

<sup>484</sup> WARBURG, 2015.

<sup>485</sup> Ibidem.

enquanto o pináculo da pureza, que foi o Renascimento. Aqueles movimentos de drapeados, acessórios e cabelos que, outrora eram interpretados enquanto elementos de decoração, foram vistos então como elementos figurativos que tinham suas raízes na Antiguidade<sup>486</sup>. A imagem, em sua fantasmagoria, não pararia de sobreviver e de insistir enquanto lembrança: este é o sentido da *Nachleben*.

As ponderações a respeito da *Nachleben* são, na obra de Warburg, como vimos, correspondentes às buscas das influências da Antiguidade pagã no Renascimento. Contudo, pensar neste modelo de tempo nas imagens não implica em, necessariamente, pensar em Europa. A questão da Antiguidade foi um eixo definido pelo próprio historiador para, em suas palavras, “não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito”<sup>487</sup>.

Warburg estudou os vestígios da Antiguidade ocidental no entendimento de que aquelas formas “não eram redutíveis à existência objetual dos restos materiais, mas ainda assim subsistiam na formas, nos estilos, no comportamento, na psique”<sup>488</sup>. Formas e imagens que sobreviveram; sobrevivências estas que não são pensadas em um sentido evolutivo, mas sim em um modelo de tempo próprio das imagens, que rompe com as suposições de um sentido da história. É também neste movimento que cai por terra uma noção cronológica de duração, já que anacroniza o presente, passado e futuro. Transforma, de modo semelhante, a ideia de uma tradição, já que a história da arte é escrita sem pensar em linhas mestras e guias evolutivos.

Ou seja, cria-se uma história de sobredeterminações e sobreposições. Estas pietás e madonas foram muitas vezes representadas em consonância com a disputa da terra. Mães que tinham de cuidar de seus filhos em circunstâncias de despejos e instabilidades.

As Marias das imagens impressas dos feminismos brasileiros foram muitas. Algumas lamentavam, outras amamentavam. Outras acolhiam os seus filhos em seus braços, como Madonas. Derivada do italiano, significando “minha senhora”, a Madona é uma representação de Maria geralmente acompanhada de Jesus menino, podendo estar rodeada de anjos e outros santos.

Saliento que isto não implica em uma intencionalidade das autoras, mas sim em uma *intempestividade*. Leva-se em conta que tais sobrevivências e permanências das imagens decorrem de um resquício de energia que insiste em ser liberado em toda a imagem. Imagens,

---

<sup>486</sup> WARBURG, 2018. p.40.

<sup>487</sup> Ibidem. p.28.

<sup>488</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.49.

então, que são feitas de tempo e memória e, portanto, são sempre sobrevivência, uma sobrevivência espectral<sup>489</sup>. Intempestividade esta que é manifestada de maneira involuntária.

Isto é, a questão não é o *propósito*, o *intento*, na criação das imagens, mas sim que no ato criativo de se produzir imagens a origem – ela enquanto arquétipo, *arché-tipo*, imagem original – está próxima, em sua imanência. Como nos adverte Benjamin:

O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado<sup>490</sup>.

Deslocamentos e descontinuidades na transmissão das formas. Com tais imagens lado a lado, evidenciam-se certas constâncias trans-históricas, as contaminações entre tempos em traduções de realidades. Dessas cristalizações de temporalidades na imagem, vem a Madona. Representação comum no Renascimento Italiano, em que Maria carrega Jesus menino em seu colo. O colo, a deusa, o menino. Figuração essa que perpetuou-se no imaginário e nos códigos imagéticos cristãos no Brasil (FIGURA 67):

FIGURA 67: Escultura de Nossa Senhora dos Prazeres



FIGURA 67: JESUS, Frei Agostinho de. Nossa Senhora dos Prazeres. Escultura. século XVII. Museu de Arte Sacra de São Paulo.

<sup>489</sup> AGAMBEN, 2013.

<sup>490</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem**. In.: BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 67-68.

A imagem de Nossa Senhora circula entre-lugares no Brasil. Está em casas, em festividades, estampa camisetas, se faz presente. Assim como a imagem da Nossa Senhora dos Prazeres, uma das imagens devocionais de Maria, esculpida por Frei Agostinho de Jesus (1600-1661), ela segura seu filho, Jesus ainda menino, em seu colo. Representações de Maria, de Madonas, circulam em diferentes contextos e territórios. Esta tradição remete a uma outra questão, que é o da relação entre feminismo e representações católicas.

Uma relação em tensionamento. As reivindicações feministas ponderaram no início da segunda metade do século XX sobre a relação entre Igreja e Estado sobre o corpo das mulheres e seus dogmas quanto a sexualidade feminina (sexo antes do casamento é pecado), a proibição do aborto (tanto um crime quanto um pecado capital) e demais formas de controle que colocam a mulher em uma posição contrária a de um sujeito autônomo e livre<sup>491</sup>. A liberdade sexual das mulheres seria substituída, enfim, pelo ato sexual de uma esposa, em seu papel de família, culminando em sua maternidade como forma de complementar o seu papel de esposa. Assim, ganharia o status tanto de mãe quanto a de um ser assexuado.

Maria era a mãe assexuada; uma mãe exemplar para as outras mulheres em sua devoção ao seu filho e também em sua castidade. Uma mãe sem desejos, sem necessidades e particularidades: uma noção de maternidade que foi projetada às mulheres, de uma maternidade enquanto autorrealização que tornaria ambições pessoais desnecessárias ou fúteis. Uma maternidade idealizada, uma sexualidade convertida em procriação.

A teoria feminista, por sua vez, buscava apresentar as implicações sociais e políticas da maternidade. Apresentar o quão plurais e subjetivas as experiências de maternidade poderiam ser, a possibilidade de escolha da maternidade a partir do advento das tecnologias contraceptivas -- apesar de suas eventuais críticas -- ou também de pensar na maternidade enquanto eixo central da opressão feminina<sup>492</sup>. De qualquer forma, dentro da gama de reflexões das políticas feministas do século XX, a maternidade era uma questão de disputa, afastada de uma sacralidade, principalmente de uma sacralidade inata ou de um fatalismo de um suposto destino biológico.

Dentro destes tensionamentos, diferentes capas da imprensa feminista e alternativa apropriavam-se de imagens que não apontam uma contrariedade às formas da maternidade. Semelhante às Madonas, são mães que seguram seus filhos em seu colo, os acolhem, deixam

---

<sup>491</sup> PEDRO, Joana Maria. **O feminismo de ‘segunda onda’**: corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 238.

<sup>492</sup> SCAVONE, 2001. p.141.

seus filhos pequenos em seus braços e deitado em suas pernas. São imagens de mulheres sendo representadas inerentemente enquanto mães. Seus retratos afastam-se da maternidade enquanto um “*handicap* confinador das mulheres em uma bio-classe”<sup>493</sup> que algumas vertentes do feminismo defendiam como ponto culminante da opressão das mulheres. Estas, que seguram seus filhos em seus braços, assumem-se mães. Não recusam a maternidade. Porém, como veremos a seguir, encontram-se dentro de uma pauta de subversão da dominação patriarcal e de ampliação da identidade feminista e da potencialidade das mulheres como agentes políticas (FIGURA 68):

FIGURA 68: Capas de Brasil Mulher



Fonte: Capa. Brasil Mulher, 1976. n.5; Capa. Brasil Mulher, 1976. n.3.

Chico Resende<sup>494</sup>, fotógrafo das capas de Brasil Mulher, muitas vezes trazia mulheres anônimas em suas capas com seus filhos. Brincando, cuidando, compartilhando, entre outros cenários e situações. Era um pedido de Joana Lopes, responsável pela revista. O fotógrafo levava a ela as fotografias para ela analisar se haveria algum conteúdo narrativo, se conectaria com o editorial da revista<sup>495</sup>. Ela lhe orientou uma vez lhe dizendo: “Olha, Chico, se você andar

<sup>493</sup> Ibidem. p.139.

<sup>494</sup> Em “Brasil Mulher” seu sobrenome aparece com a grafia “Resende”. Contudo, na literatura, conferi muitas vezes como “Rezende”. Optei por utilizar como aparece na revista.

<sup>495</sup> DEBÉRTOLIS, 2002. p.69.

por aí e se você achar uma mulher, sabe, não uma mulher ideal, uma mulher real, uma coisa bonita e real, você flagra pra mim”<sup>496</sup>.

Destas imagens, destaco estas duas anteriores das edições 3 e 5, ambas de 1976. Na capa da terceira edição, temos a fotografia de uma criança com um véu branco no colo de sua mãe, ambas ficando com a mesma altura. A mãe, uma mulher negra, com um braço magro e forte, parece estar conversando com alguém à distância. Em uma mão segura seu filho, em outra, segura o que parece ser uma sacola de papel, provavelmente com algum alimento em seu interior. A criança está com o seu olhar direcionado ao mesmo lugar que a sua mãe, segurando um pacote de pipoca. Embora o fundo esteja desfocado, é possível ver uma fina grade na fotografia.

Na quinta edição, temos na capa de Brasil Mulher uma mulher em primeiro plano. Ela está com um lenço em seus cabelos, olhando para a lente fotográfica com um discreto sorriso, como se não estivesse incomodada com a presença do fotógrafo. Ela está amamentando seu filho que a segura com sua pequena mão. A mãe, que com uma de suas mãos segura o bebê, com a outra segura o seu cigarro, fazendo com que seja notável também a sua aliança na mão esquerda, uma aliança de casamento. Ao fundo, desfocado, um menino, provavelmente também seu filho.

Nestas capas a maternidade aparece não enquanto um símbolo da opressão e do encarceramento feminino dentro do espaço privado. Tampouco como um símbolo de poder<sup>497</sup>. Entre estas duas fronteiras discursivas, penso que a maternidade nestas capas dialoga com a própria participação das mulheres latinoamericanas em movimentos políticos da segunda metade do século XX em seu entrecruzamento entre gênero, raça e classe. Falam de uma maternidade possível para as mulheres pobres e não brancas.

O tema da maternidade foi aqui reforçado principalmente na experiência de mulheres negras e trabalhadoras. Mulheres negras que, como já é bem sabido, historicamente tinham o cuidado aos seus próprios filhos negado em troca de cuidar de filhos de outras famílias – geralmente brancas – que poderiam arcar com o seu serviço<sup>498</sup>. Mulheres trabalhadoras que, com o fardo da longa jornada de trabalho, encontravam na atividade de cuidar dos filhos um

---

<sup>496</sup> Ibidem. p.68.

<sup>497</sup> Parte da política feminista inverteram a questão da maternidade como uma espécie de inversão de uma falha biológica para tornar-se um poder insubstituível, invejado por homens. Isto é, a maternidade como parte de identidade e poder femininos. In.: FERRAND, M. e LANGEVIN, A. De l'origine de l'oppression des femmes aux "fondements" des rapports sociaux de sexe. In: SCAVONE, Op.cit, 2001.

<sup>498</sup> SILVA; FERREIRA, Op.cit. p.1031.

alento e momento de prazer. O mesmo braço musculoso que forçava as engrenagens de máquinas industriais era o que balançava o seu filho.

Mulheres com marcas e trajetórias específicas que carregam consigo certos reforços e reconstruções de maternidade em articulação com raça e classe. Trabalhadoras, negras e indígenas que carregam consigo nestas representações de uma mãe que nutre, que é gentil, que é cuidadora e cuidadosa. Mulheres que no projeto de colonialidade eram vistas enquanto de sexualidade monstruosa, selvagens, aberracionais, promíscuas, repletas de excesso sexual<sup>499</sup>. Se eram bestiais e promíscuas, não poderiam ser mães ternas. Mulheres que não eram vistas à imagem de Maria, mas que tiveram uma convenção de maternidade historicamente negada (FIGURA 69):

FIGURA 69: Capa de Porantim



Fonte: Porantim. dez. 1979. ano 2. nº14.

---

<sup>499</sup> LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista de Estudos Feministas**, v. 22, n. 320, set. 2014.



Este é um fragmento de uma edição da revista *Porantim*, iniciada em maio de 1978 pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) da região Norte. A questão indígena era bastante delicada durante os anos da ditadura militar. Desde 1973 o Estatuto do Índio havia sido promulgado, na intenção de integração, proteção e cidadania das comunidades indígenas<sup>500</sup>. Porém, a realidade da população indígena era permeada de violências e arbitrariedades neste período. Por mais que as políticas indigenistas tivessem convivido lado a lado com a violência do Estado desde a colonização - desde a catequização de indígenas na colonização até a “Marcha para o Oeste” de Getúlio Vargas<sup>501</sup> - na ditadura militar marca-se uma política indigenista ainda mais agressiva: criação de presídios para indígenas, despejos violentos e um saldo de aproximadamente 8350 indígenas mortos, sendo que este número, provavelmente, é consideravelmente maior, dado a ausência de detalhes e investigações para mensurar estes dados<sup>502</sup>.

O CIMI já havia sido criado em 1972, por conta do III Encontro sobre a Pastoral Indígena, realizado pela CNBB em Brasília. Os principais objetivos do CIMI eram a promoção da pastoral indígena, juntamente com a formação teológica e técnica de missionários, manter um bom relacionamento entre missões indígenas e assessoras juridicamente os missionários. No caso, tais missionários configurariam um papel de proteção e defesa do território e vidas indígenas<sup>503</sup>. Porém, não sem disputas com alas militares e do clero, principalmente quanto denúncias sobre violações de direitos humanos em áreas indígenas. Muitos indígenas eram impedidos de participar das reuniões, missionários de entrar em territórios indígenas e serviços de inteligência monitoravam as lideranças indígenas.

Com a expansão e modernização enquanto projetos nacionais da ditadura, espaços geográficos entendidos como de baixa densidade populacional e pré-industriais eram locais de abertura de estradas e obras de infraestrutura. Estes projetos, porém, assentavam famílias ao longo de seu percurso e desalojavam a população local por conta de implementação de projetos agroindustriais em meados da década de 1970<sup>504</sup>. Em diferentes regiões do território nacional, foram relatados casos de violência de gênero por parte de funcionários da Funai e trabalhadores

---

<sup>500</sup> BRASIL. Lei nº6.001 de 19 de dezembro de 1973.

<sup>501</sup> Projeto de exploração do Centro-Oeste brasileiro, em que preconizava-se a ocupação desta parte do país por colonos com a ideia de desenvolver e integrar esta parte do país que contava com baixa densidade populacional.

<sup>502</sup> BRASIL, 2014a.

<sup>503</sup> VALENTE, Rubens. Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: **Companhia das Letras**, 2017. p.14.

<sup>504</sup> BRASIL, 2014a p.209.

da Transamazônica: mulheres sendo prostituídas, estupradas, sendo abusadas sexualmente e transferidas para aldeia de seus inimigos históricos<sup>505</sup>.

Na tentativa de garantir a sua sobrevivência, grupos indígenas se formaram com objetivos de apoiar povos indígenas na garantia de suas terras e de apoiar a autonomia cultural das populações indígenas<sup>506</sup>. A maioria se consolidou apenas na década de 1980, como o Conselho da União das Nações Indígenas (UNI) e grupos como a Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro (AMARN) e a Associação de Mulheres Indígenas do Distrito de Taracua, Rio Uaupés e Tiguié (AMITRUT) na continuidade das lutas por igualdade de gênero e pela demarcação de terras. Mulheres desejavam que lideranças masculinas as escutassem. Também desejavam que houvesse uma maior promoção de atividades sobre a saúde da mulher, maior atendimento ginecológico e melhor atendimento pré-natal<sup>507</sup>.

O CIMI, ainda na década de 1970, já construía uma forte base de militância e defesa da causa da população indígena. Uma das formas encontradas para a divulgação de suas discussões e pautas foi a criação de um veículo de denúncias contra políticas indigenistas da ditadura. É deste ponto que foi fundado o jornal alternativo de circulação mensal “Porantim” em Manaus. “Porantim” é o nome de uma borduna feita de pau-ferro, em formato de remo onde são desenhados figuras e mitos de origem, como um livro sagrado em imagens. Inicialmente, desejava-se atingir a população manauara. Ao chegar mais denúncias sobre massacres e invasões de terra, o Porantim espalhou-se por outros agrupamentos indígenas<sup>508</sup>.

Suas edições tinham dezoito páginas, mimeografadas e em papel ofício. O recurso de fotografias começou a ser utilizado somente em 1979. Exemplo é a capa da edição catorze, de dezembro de 1979, há a fotografia de uma mãe com um filho pequeno em seu colo. A mãe olha séria para a lente enquanto o filho está inquieto. Esta é a imagem que abre a revista para, algumas páginas depois, no Editorial, mostrarem como os indígenas do território brasileiro estavam sendo continuamente “destribalizados, discriminados, humilhados, oprimidos, restritos à vida em favelas, barracos, prostíbulos, levados ao suicídio e à embriaguez em uma rotina de vida de invasão de território<sup>509</sup>.

Em suas publicações, portanto, os textos centravam-se em conflitos de disputas de território, colonização e emancipação, resistência, educação indígena e demais notícias da

---

<sup>505</sup> BRASIL, 2014, p. 238

<sup>506</sup> O que é a comissão pró-índio. Nimuendaju. jan/fev. 1979. nº 1.

<sup>507</sup> SACCHI, Angela. Mulheres indígenas e participação política: a discussão de gênero nas organizações de mulheres indígenas. **Revista Antropológicas**, v. 14, nº 1, 2003. p.96.

<sup>508</sup> **Jornal Porantim**. CIMI. Disponível em: < <https://cimi.org.br/jornal-porantim/>>. Acesso em: 2 de maio de 2022.

<sup>509</sup> Editorial. Paz na terra com autodeterminação. **Porantim**. 1979. nº14. dez.1979.

população indígena do norte do Brasil. Era uma revista ricamente ilustrada, e as mulheres indígenas começaram a aparecer nas edições principalmente após o uso de fotografias. Eram mães produzindo vasos ao lado de suas crianças e mães segurando seus filhos em seu colo, como no caso desta imagem.

Isto é, na perduração da colonialidade nestes espaços e de retirada de terras, em contraponto a revista lançou mão da imagem de uma mãe amamentando seu próprio filho. Indígenas eram retirados do espaço de imaginação colonial enquanto seres bestiais. Desta animalização, as mulheres não-brancas eram tidas enquanto promíscuas, grotescamente sexuais, “sem alma” e inerentemente agressivas. A antítese da figura de Maria nessa dinâmica de “hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano”<sup>510</sup>. Dentro deste espaço dicotômico instalado pela colonialidade, elas não seriam as mães doces, cuidadosas e assexuadas. Seriam animais, incapazes de amar pois incapazes de ter alma, e profundamente sexuais.

A amamentação, outrora sagrada, santificada nas imagens do leite que escorria de Maria e que alimentava Jesus menino, começou a ser censurada, pecaminosa na Baixa Idade Média. Uma ação primitiva, instintiva, animal. Na modernidade, fora interpretada pelos colonizadores portugueses enquanto ação não civilizada, e o ato de amamentar era delegada às mulheres indígenas tupinambás. Eram elas que deveriam dar o seu leite para os filhos das mulheres “civilizadas”<sup>511</sup>.

Jovens indígenas e mulheres escravizadas vindas de África passaram a ser amas-de-leite. Cuidavam e nutriam os filhos brancos de seus senhores, às custas do próprio abandono dos seus que muitas vezes eram vendidos com ainda poucos meses de vida<sup>512</sup>. Aos seus próprios filhos, o cuidado lhes era negado.

Ao mesmo tempo, dentro da lógica colonial, são capazes de trabalhar. Ou ainda, *feitas* para trabalhar – e não para serem mães. Ou seja, aqui a lógica patriarcal se inverte. “Mulher minha não trabalha”, “mulher foi feita para cuidar dos filhos”, dentre outras frases prontas, não se adequaria às mulheres não brancas:

Foi em função de sua atuação como mucama que a mulher negra deu origem à figura da mãe preta, ou seja, aquela que efetivamente, ao menos em termos de primeira infância (fundamental na formação da estrutura psíquica de quem quer que seja),

---

<sup>510</sup> LUGONES, 2014. p.936.

<sup>511</sup> BOCCHI, Aline Fernandes de Azevedo. Da senzala ao cárcere: corpo e maternidade às margens da história. **Fragmentum**, Santa Maria, v. 54, p. 135-244, jul./dez. 2019. p.140.

<sup>512</sup> Muitos eram os anúncios publicados com fins a comercializar “amas-de-leite”, geralmente com termos como “muito bom leite”, “boazinha”, “pardinha”, dentre outros. Ver em: CARNEIRO, Maria Elizabeth. **Procura-se “preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”**: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888). Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, 2006.

cuidou e educou os filhos de seus senhores, contando-lhes histórias sobre o quibungo, a mula sem cabeça e outras figuras do imaginário popular (Zumbi, por exemplo)<sup>513</sup>.

No caso das mulheres negras, no imaginário racista, seria apenas como “mãe preta” que elas conseguiriam demonstrar qualquer traço de ternura. E é daí que surgem diferentes mitos, representações, histórias e estereótipos racistas de “*mammies*”<sup>514</sup> e “*mães-pretas*”, como mulheres negras velhas, corpulentas, católicas, que desprovidas dos laços com seus filhos, cuida dos filhos de seus senhores brancos<sup>515</sup> (FIGURA 70):

FIGURA 70: Babá brincando com criança



Fonte: PAPP, Jorge Henrique. Babá brincando com criança em Petrópolis. Fotografia. 1899. In.: LÖFGREN, I. & GOUVÊA, P. (Org.) Mãe Preta. São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2018.

A fotografia de uma babá carregando o filho dos seus patrões em suas costas mostra-nos uma série de intenções. Ao cuidar da criança, engajando em uma brincadeira, ela também devolve o olhar para a lente da câmera. Não é um olhar de quem está brincando ou cuidando, mas sim de temor, que pode ser diante da brincadeira que está sendo realizada ou daquele aparelho mecânico que ainda era recente. Um acontecimento doméstico dos mais simples, este

<sup>513</sup> GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira**: Uma abordagem político-econômica. In.: GONZALEZ, Op.cit, 2020. p.46

<sup>514</sup> A *mammy* é um estereótipo estadunidense – sobretudo do Sul dos Estados Unidos – racista e sexista de mulheres negras que trabalhavam em casas de famílias brancas e eram cuidadoras das crianças. Eram tidas enquanto cuidadoras perfeitas, mais velhas, obesas, obedientes, submissas e amáveis. Exemplos desse estereótipo na cultura de massa é a Mammy do filme “E o vento levou” e a mulher negra das embalagens de caldas e panquecas “Aunt Jemima”. Ver em: hooks, bell. A desvalorização contínua da mulheridade negra. In.: hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. p.92.

<sup>515</sup> RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília n°. 31. jan/jun 2008.

é um retrato que poderia integrar o álbum daquela família do interior paulista. Contudo, nele encontra-se uma formulação visual de dois corpos: um, negro, que sustenta em suas costas um outro, branco. Uma brincadeira que funcionava enquanto simulacro de estigmatização social destes mesmos corpos. Isto é, uma violência textualizada na fotografia entre esta oposição da submissão e docilidade e do domínio.

É uma formulação visual das formas de poder na formação do Brasil oitocentista. Na época da fotografia, a escravidão havia sido abolida já havia pouco mais de uma década. Sabemos, porém, das nuances da abolição. Vemos na fotografia a dinâmica do que seria a “mãe preta”. A mulher negra que cuidava dos filhos dos senhores, em uma fidelidade incondicional e absoluta. Significada pelo seu corpo na fotografia, a “mãe preta” mostra a seguinte dinâmica, apontada por Lélia Gonzalez:

Ela (*a “mãe preta”*), simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; enquanto “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra, que, por impossível que pareça, só serve pra parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe<sup>516</sup>.

A amamentação, a alimentação, a brincadeira, o cuidado, ficava restrito a “mãe preta” daquelas crianças filhas de uma mãe branca. Contudo, aos filhos dessas mulheres negras, a recepção destes mesmos gestos de afetividade e de vínculo lhes era negado. Estas mulheres cumpriam uma maternidade em função de sua servidão.

Portanto, retomo as capas de “Brasil Mulher” e “Porantim”. Nelas, vemos mulheres negras e indígenas com seus filhos em seus colos. Ao contrário da mulher da fotografia em Petrópolis, elas nutrem seus próprios bebês. Elas cumprem uma maternidade que lhes era continuamente negada para cumprir com filhos de outras famílias em posição de servidão. Ao afirmarem suas maternidades, mostram também como as redes familiares eram espaços possíveis de opor a imagens de sujeição que lhes eram designadas<sup>517</sup>.

Olhar para estas imagens é também olhar para uma “história em aberto”. O pressuposto benjaminiano de que nada do que aconteceu historicamente poderia ser dado por encerrado, faz com que pensemos que o projeto de colonialidade também não foi encerrado, seja com a

<sup>516</sup> GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.239.

<sup>517</sup> Para a feminista Patricia Hill-Collins, “Mulheres negras se utilizam tradicionalmente das redes familiares e das instituições da comunidade negra como espaços para se opor a tais imagens”. In.: HILL-COLLINS, Patricia. Pensamento feminista negro: o poder da autodeterminação. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. P. 277.

abolição ou independência. Vemos estas imagens em suas configurações entre tempos, em um tempo saturado de “agoras” que mostra um passado não fixo, mas sim “vivido na rememoração”<sup>518</sup>. Como Benjamin bem aponta, o tempo histórico vem a ser a junção tanto do passado quanto do presente da experiência humana: “os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo (...) o tempo passado é vivido na rememoração; nem como vazio, nem como homogêneo”<sup>519</sup>.

Se diante da imagem nós estamos diante do tempo<sup>520</sup>, ao olhar para uma imagem, produzida em tempos pretéritos, o olhar no presente é capturado e o presente é reconfigurado. Vê-se a rememoração. Criamos conexões temporais. A imagem é vista, refletida, pensada, se faz possível, na construção da memória. É também esta a imagem que continuará a existir após a vida humana de quem a observa. Por isso, sobrevivência: a imagem tem mais passados, mais memórias e mais futuros do que quem a vê.

Ao olhar para uma imagem de uma mulher ex-escravizada que tinha a sua maternidade negada, sobreposta às imagens da imprensa alternativa que mostram mulheres indígenas e negras amamentando seus filhos, vemos a continuidade de certas feridas coloniais que se fazem presente. Vemos elas nas imagens, vemos elas sendo articuladas pelos feminismos. Pensar a imagem em paralelo com a colonialidade é pensar não em uma história pregada na parede do passado, mas sim deparar-se com um modelo de tempo complexo e heterôgeneo, dialetizado.

A colonialidade e as suas formas de domínio se faziam – e fazem – presentes. Nas imagens são apresentados seus sintomas. Sintomas que sobrevivem, aparecem, sobrevivem e importunam. Vem e voltam entre-momentos, entre-lugares, no contratempo, importunam o presente. Interrompem o curso de uma pretensa história cronológica, de sucessão de fatos ocorridos, de expectativas puras. Ocorrem sob o ângulo de um inconsciente da história.

A sobrevivência das imagens abrem caminhos possíveis para acessar uma certa materialidade do tempo. Tornar complexo o sentido e o tempo histórico, portanto. A sobrevivência das imagens, *Nachleben*, só se faz ter sentido assim. Sem pensar em uma temporalidade natural, mas em uma temporalidade própria das imagens, contrárias as suposições historicistas sobre um sentido da história<sup>521</sup>. É neste jogo dialético de forças, de

---

<sup>518</sup> BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 232.

<sup>519</sup> Ibidem.

<sup>520</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015. p.15.

<sup>521</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. P.67.

onde encontram-se o Outrora e o Agora, em que o relâmpago corta e abre espaço para os fósseis. Fósseis que não foram desaparecidos, esvaídos, mas que perduram.

Penso estas imagens de mulheres em seus jogos de latências, dentro do paradoxo do anacronismo, de um Outrora latente. De um contraponto entre uma maternidade casta e santificada, uma maternidade roubada e uma reivindicada. Dentro também da persistência e sobrevivência do projeto colonial de poder e a sua construção subjetiva. Maria Lugones nos diz que, diferente da colonização, este projeto é agente pavimentador do tecido social de locais colonizados, permanecendo na intersecção de gênero, classe e raça<sup>522</sup>.

Uma maternidade historicamente negada que então passava a ser enaltecida, fotografada, representada, imaginada. Mulheres que tinham suas avós como “mucamas”, “amas-de-leite”, “mães pretas”, objeto de violência sexual e castigos de seus senhores. Mulheres que exerciam a função materna enquanto “mãe preta” ou “ama-de-leite” estavam nestes impressos a amamentar seus próprios filhos. A alimentá-los, a nutri-los, a cuidá-los.

A condição de mulheres enquanto mães fundamentando as suas demandas políticas. Reivindicavam, enquanto mães, por proteção e cuidado às suas famílias. Os possíveis impasses da maternidade – como dupla e tripla jornada de trabalho, cansaço, frustração, dentre outros -- entravam em consonância, sendo integrantes e complementares às pautas de seus filhos, como veremos adiante. Quanto a participação política de mães, proferindo-se enquanto tais, formava também uma visão alternativa de uma forma de ser e estar no mundo: o pensamento maternal como um antídoto da cultura patriarcal<sup>523</sup>. Isto é, a maternidade centrava-se na questão de mães enquanto sujeitas e agentes políticos. A categoria de mães foi sendo trabalhada e enfatizada como uma categoria distinta que sofreria problemas específicos, de ordem social, econômica, cultural, política e psicológicos.

As imagens dessas Madonas, pietás e Marias, não faziam referência a um marido. A única exceção é a da capa da quinta edição de “Brasil Mulher” em que na mão em que a mãe segura seu cigarro, mostra a sua aliança de casamento. Embora parte da crítica feminista – não sem razão – enfatizasse a maternidade enquanto um complemento do matrimônio, a mãe-esposa enquanto uma entidade única, nestas Marias não vemos essa configuração de maneira tão fatalista.

---

<sup>522</sup> LUGONES, 2014.

<sup>523</sup> ZARCO, Abril. Maternalismo, identidad colectiva y participación política: las Madres de Plaza de Mayo. *Revista Punto Género*. nº1. abr. 2011. p. 203.

São imagens que trazem os percalços de uma maternidade fora de panoramas de idealização. Imagens que remontam as de devoção mariana, imagens de outros tempos, que mostram uma maternidade auto-crítica, auto-reflexiva. Uma maternidade *apesar de tudo*.

#### 4.2. AS CRIANÇAS

*As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.*

*Ana Cristina César*

As imagens de maternidade presentes nos impressos feministas mostravam não apenas mães, mas também seus filhos. Crianças apareciam brincando, acompanhando suas mães em seus trabalhos. Capas, desenhos, ilustrações traziam imagens de crianças atreladas às pauta feministas, como na seguinte capa de “Brasil Mulher” (FIGURA 71):

FIGURA 71: Capa de Brasil Mulher



Fonte: Capa. Brasil Mulher. 1976. n.4.

Na quarta edição de Brasil Mulher, em 1976, a capa trazia uma fotografia de Chico Rezende com os seguintes dizeres: "Os nossos estão sem terra". Com o sujeito oculto, presume-se que seria "os nossos *filhos* estão sem terra". Filhos estes que não sabemos seus rostos, suas feições, suas emoções. A fotografia nos deixa apenas uma cor, a cor das suas sombras. Vemos duas crianças pequenas andando no que parece ser um gramado. A criança ao centro está com o braço na cintura, usando bermudas e uma camiseta bastante larga. A outra criança, ao seu



lado, parece estar carregando alguns objetos embaixo de seu braço. Elas não estão brincando, nem interagindo entre si, mas estão com seus corpos aparentemente estáticos. Contudo, não conseguimos distinguir se elas estariam olhando para o fotógrafo ou para a sua lente, ou justamente para o lado oposto.

Fotografia de crianças anônimas, rostos anônimos. Não há expressividade, não há gesto. Não sabemos se elas estão se divertindo ao brincar, se estão olhando a lente fotográfica ou se estão de costas. Não sabemos as suas idades, tampouco as suas roupas. As crianças são, enfim, a sua própria forma, a sua própria sombra, o seu próprio tamanho nesta fotografia. A dramatização de serem pequenos corpos, pequenas entidades que deveriam ser acolhidas e que estavam sofrendo com a luta agrária. A questão, talvez, seja de que seus rostos não precisam ser revelados. O rosto, revelador da "própria linguagem (...) [e do] estado da alma (...) unicamente comunicabilidade"<sup>524</sup>, foi aqui devidamente e propositalmente negado.

Com a iluminação dura da fotografia, com a luz do sol que vai de encontro com a lente fotográfica, em conjunto com a textura da grama, transpassa a sensação de calor e de tempo seco. Assim, mostra uma certa emergência na questão da terra para essas crianças anônimas. Mostra a urgente necessidade de cuidá-las, de garantir a elas os seus direitos à terra.

Porém, sendo uma revista feminista, quais seriam os sentidos de trazer a imagem e a reivindicação de crianças? Ou ainda, articulando a imagem de crianças às suas pautas? Vejamos.

A matéria da capa, enfim, era um longo relato de página dupla mostrando a situação das trabalhadoras do campo de meados da década de 1970. Conta as recentes ocorrências de perseguição e recrudescimento das lutas pela terra no interior do país. Casas de posseiros, isto é, ocupantes de terras abandonadas, estavam sendo constantemente incendiadas. Latifundiários estavam mantendo famílias dessas casas em contínua ameaça, tendo cometido também agressões físicas e destruição de suas lavouras. A situação foi descrita por *Brasil Mulher* como "de tal medo e tensão que mulheres e crianças correm para o mato à chegada de qualquer veículo, temendo novo ataque de jagunços"<sup>525</sup>.

A questão da terra e da reforma agrária percorria o ambiente da esquerda, pelo menos de maneira mais organizada, desde pelo menos a criação do PCB e a Coluna Prestes<sup>526</sup>. Com a

<sup>524</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 71.

<sup>525</sup> Os nossos sem terra. **Brasil Mulher**. n.º4. 1976. p.8.

<sup>526</sup> Na década de 1960 o debate se tornou mais intenso durante o governo Jango, com a esquerda radical e lideranças das Ligas Camponesas querendo realizar a reforma agrária ou "na lei ou na marra". As reformas de base, sendo a reforma agrária um de seus pilares, era recebida com otimismo no Comício da Central do Brasil em 13 de março de 1964, evento que contou com a participação de entidades como o Comando Geral dos

ditadura militar, novas alianças foram travadas entre latifundiários e o Estado. Apesar do Estatuto da Terra ter sido entregue a Castelo Branco em novembro de 1964, um projeto que previa a reforma agrária, ele foi descontinuado<sup>527</sup>. A luta pelo direito à terra no Brasil continuava a ser orientada pela lei do mais forte. Os militares faziam parte da tradicional classe de proprietários de terra, e era de seu interesse a modernização da agricultura. Por consequência, a ditadura militar previa a modernização de fazendas através de programas de crédito subsidiado. Assim, quanto maior a propriedade, maior era o crédito, fazendo com que a concentração de terra fosse ainda mais acentuada<sup>528</sup>.

Destas alianças travadas entre militares e grandes proprietários de terra, sobrava aos posseiros a violência. Esta violência, vale dizer, acometia principalmente mulheres e crianças. Eram elas as que corriam para dentro das plantações com medo dos ataques de jagunços<sup>529</sup>. Eram elas que se protegiam e protegiam os seus filhos.

Tanto o editorial desta edição quanto a matéria principal não focavam na maternidade ou a inclusão de crianças dentro de uma perspectiva feminista, mas sim na questão agrária. Apontam dados de concentração latifundiária<sup>530</sup>, violência aos trabalhadores do campo e enfatizam a violência sofrida especialmente por mulheres e crianças. Muitas crianças, pequenas e anônimas como na fotografia da capa, eram algemadas para contar o paradeiro de seus pais<sup>531</sup>. Quando mulheres e crianças eram referenciadas, elas eram referenciadas conjuntamente: “mulheres e crianças”, “mulheres e seus filhos”, como se fossem uma entidade única. Isto é, a imagem das duas crianças anônimas da capa seria também uma continuidade, um fragmento daquelas mulheres trabalhadoras do campo que, além de sofrerem violência, também eram as principais responsáveis e cuidadoras pelas crianças.

---

Trabalhadores (CGT), a UNE e organizações camponesas. Este ato contabilizou mais de 300 mil trabalhadoras e trabalhadores presentes. Poucos dias depois, veio o golpe militar. Ver em: VIANNA, Marly de Almeida. **O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935**. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p.43.

<sup>527</sup> “A partir do Estatuto da Terra, foram criados instrumentos legais de desapropriação de terras improdutivas para fins de reforma agrária. Mas a prioridade dos projetos dos governos militares pós-1968 não era a reforma agrária, e sim os empreendimentos de colonização a serem executados por grandes grupos empresariais, muitas vezes à revelia dos posseiros que eventualmente já ocupavam as terras consideradas “disponíveis” para colonização”. In.: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Volume 2: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014a. p.93.

<sup>528</sup> DEERE, Carmen Diana. Os direitos da mulher à terra e os movimentos sociais rurais na reforma agrária brasileira. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.12, n.36. p.178. p.178.

<sup>529</sup> “Jagunço” é a terminologia popular para designar um matador contratado, por ordens de proprietários de terra e figuras influentes.

<sup>530</sup> De acordo com o INCRA de 1972, 2,4 milhões de pequenas propriedades em uma área de 46 milhões de hectares e 950 mil latifúndios em 289 milhões de hectares, sendo destas apenas metade aproveitável. In.: Editorial. **Brasil Mulher**. 1976. n.º4.

<sup>531</sup> Os nossos estão sem terra. **Brasil Mulher**. 1976. n.4

A participação das mulheres na questão agrária era um tema recorrente principalmente em *Brasil Mulher*<sup>532</sup>. Não encontrei este debate em outros jornais feministas brasileiros. São relatos de extrema violência, arbitrariedades, perda de plantações, prisões sem justificativa e a rotina diária de mulheres e homens bóias-frias. Na matéria da capa, também são trazidos relatos sobre a luta travada entre indígenas e latifundiários e instituições governamentais. Eram comuns invasões de terras indígenas por grandes empresas, principalmente das áreas de mineração, indústria madeireira e pecuaristas. Justamente estas companhias que praticavam invasão de terras indígenas eram as mesmas que expulsavam posseiros e pequenos lavradores<sup>533</sup>.

Cabe tensionar, por sua vez, nas razões pelas quais eram utilizadas imagens que traziam mulheres juntamente com crianças. Um dos caminhos possíveis é o explicado pela poeta e feminista estadunidense Audre Lorde (1934-1992). Ela, ao relatar o intercruzamento de opressão de gênero e raça diz, enfaticamente:

(...) nós, mulheres negras e nossos filhos, sabemos que o tecido de nossa vida é costurado com violência e ódio, que não há descanso (...) Compartilhamos alguns problemas como mulheres, outros não. Vocês temem que seus filhos cresçam e se juntem ao patriarcado e testemunhem contra vocês, nós tememos que nossos filhos sejam arrancados de um carro e assassinados com um tiro no meio da rua<sup>534</sup>.

A primeira parte da citação mostra a continuidade entre o laço de mulheres negras e os seus filhos. Eles sofreriam uma continuidade de fórmulas de opressão e violência quanto a raça. Haveria, portanto, um contínuo cuidado, atenção e medo destas mães em frente ao que seus filhos poderiam vivenciar. Experiências que muitas destas mulheres já haviam sofrido anteriormente e gostariam de poupar seus filhos disto, embora saibam que não tem este poder.

Crianças não conseguem se organizar e protestar contra as opressões que sofrem, mas sim apenas contar com a ajuda de suas cuidadoras e cuidadores e seu círculo de cuidado e proteção. Muitas vezes, das suas mães e avós. Crianças são uma categoria minoritária, sendo elas sujeitas a “tendências marginalizadoras e paternalistas”<sup>535</sup>, fazendo com que as mulheres e as crianças compartilhem entre si uma relativa quantidade de características sociais.

A criança é, afinal, o ponto de partida da vida humana. Deste início, adaptado para a percepção do tempo ocidental e cristão, temos uma linha contínua, reta, de origem e fim, onde

<sup>532</sup> Em outras ocasiões, noticiaram a expulsão de camponeses em Caaporã, na Paraíba (Expulsão de camponeses em Caaporã, Paraíba. *Brasil Mulher*. out.1977. n.º9.) e relatos de expulsão de pequenos proprietários de terra no interior do Paraná (Lavradoras sem terra. *Brasil Mulher*. 1976. n.º5).

<sup>533</sup> Os nossos sem terra. *Op.cit.* p.8.

<sup>534</sup> LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero**: mulheres redefinindo a diferença. In.: HOLLANDA, 2019. p.244.

<sup>535</sup> QVORTRUP, Jens. Nove teses sobre a “infância como um fenômeno social”. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n.º. 1, jan./abr. 2011.

o ponto final, intangível, é o futuro como um horizonte com vistas à transformação<sup>536</sup>. O tempo entre Gênesis e o Apocalipse. Adaptando esta experiência do tempo para a política, podemos pensar nas promessas de dias melhores que virão, nas possibilidades de um futuro revolucionário ou de um futuro mais tecnológico.

Assim, caberia reconhecer no momento presente uma centelha de futuro que traga inspiração para pensar na ideia de orientação em função do futuro melhor. E aqui temos as crianças, compreendidas como uma espécie de "esperança do mundo", "a promessa de riquezas materiais e espirituais que suas mães e seus pais foram incapazes de alcançar"<sup>537</sup>. Ou seja, a criança enquanto uma espécie de matéria-prima da população adulta. A sua imagem, por sua vez, serveria como um lembrete de que elas são os agentes do futuro. Isto é, a criança sendo um objeto instrumentalizado em política<sup>538</sup>. Desta forma, caberia às cidadãs e cidadãos um profundo investimento nas crianças na possibilidade de formação de um futuro melhor para a humanidade: “Crianças que precisam aprender que elas não tem de ser todas iguais para trabalhar umas com as outras, por um futuro que elas vão dividir”<sup>539</sup>.

Os usos políticos da imagem da criança, a dialética das formas de uso das imagens de crianças e suas apropriações em política. Imagens de crianças enquanto produtoras de pulsões, de desejo de cuidado e proteção a estas crianças desconhecidas. Este é um uso de imagem bastante particular. Afinal, crianças não votam, tem pouca participação política e até a década de 1920 tinham poucos direitos civis no Brasil<sup>540</sup>. Contudo, penso, além de uma certa moralidade cristã neste discurso, contém também uma noção da experiência do tempo ocidental e a sua articulação em política.

Algo que o feminismo geralmente ouviu, principalmente em conjunturas políticas de avanço do conservadorismo, foi que feministas são contrárias à família – entendendo família aqui como a construção nuclear e patriarcal, com relativa ideiação cristã<sup>541</sup> –, que essas mulheres seriam assassinas de crianças<sup>542</sup> – por conta da luta pelo direito ao aborto e por buscarem a sua

<sup>536</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: Estudos sobre a história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p.301.

<sup>537</sup> DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2016. p.54.

<sup>538</sup> QVORTRUP, Jens. Infância e política. **Cadernos de Pesquisa**, v.40, n.141, set./dez. 2010. p.787.

<sup>539</sup> LORDE, Audre. **Não existe hierarquia de opressão**. In.: HOLLANDA, 2019, p.236.

<sup>540</sup> Digo a respeito da Lei de Assistência e Proteção aos Menores, mais conhecida como o Código de Menores, consolidada pelo Decreto nº 17.943-A, de 12 de outubro de 1920.

<sup>541</sup> ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

<sup>542</sup> Sobre tais acusações a mulheres feministas que defendem aborto ou sobre mulheres que praticaram aborto, ver em: GOMES, Fernanda Marcela Torrentes. **Eu aborto, tu abortas, somos todas clandestinas**. Mídia e aborto: uma perspectiva do feminismo decolonial. Dissertação. Mestrado em Serviço Social. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

emancipação fora do espaço doméstico e do cuidado exclusivo com os filhos–, dentre outras acusações de mesma natureza. Contudo, basta uma folheada não muito laboriosa em diferentes impressos feministas para se deparar que a todo convite para sindicatos, reuniões, eventos, rodas de conversa, geralmente havia um convite e um cuidado especial para os filhos destas mulheres: "traga seus filhos", "teremos espaço recreativo próprio para crianças", dentre outros. Os feminismos brasileiros também não economizaram em imagens de crianças em suas reivindicações, como já vimos na capa de “Brasil Mulher” e veremos em próximas imagens.

Também é relativamente usual no Ocidente nos depararmos com propagandas políticas, de diferentes espectros, com o uso de imagens de crianças (FIGURA 72):

FIGURA 72: Imagens de propagandas políticas com o uso de crianças



Fonte: S/A. “Vote labour and give US a chance””.  
 Cartaz. 1935. Acervo do People's History Museum,  
 Manchester, Reino Unido; S/A. “Vote conservative””.  
 Cartaz. 1951. Acervo do People's History Museum,  
 Manchester, Reino Unido; Trecho da propaganda "Este  
 é um país que vai pra frente" (1970). Fonte:  
[https://www.youtube.com/watch?v=e7XxZCtPupk&ab\\_channel=JorMac](https://www.youtube.com/watch?v=e7XxZCtPupk&ab_channel=JorMac). Acesso em: 4 nov. 2021.

As duas imagens da parte superior são de cartazes expostos no People's History Museum em Manchester, na Inglaterra. A da esquerda, do Partido Trabalhista, tem os dizeres: “Vote Trabalhista e nos dê uma chance”. A da direita, do Partido Conservador, por sua vez diz: “Do jeito que as coisas estão indo, eu já serei crescido antes de termos nossa casa. Vote Conservador: para mais casas, mais rápido”. São imagens de circunstâncias históricas diferentes. A do Partido Trabalhista é do contexto das Eleições Gerais de 1935, onde elegeram o Partido Conservador. Já o cartaz do Partido Conservador é das Eleições Gerais de 1951, onde o conservador Winston Churchill foi eleito.

Cenários diferentes, conjunturas políticas, épocas diferentes. Contudo, a imagem de uma criança que faz o apelo percorreu entre-lugares na política ocidental, em uma "permanência da cultura"<sup>543</sup>, de uma tradição, do Ocidente.

Um destes apelos é o uso das crianças na propaganda da ditadura militar brasileira. As propagandas do período, caracterizadas pelo seu teor ufanista de "Brasil grande" e "País do futuro", também contavam com crianças neles. Um exemplo é o do comercial que passava na televisão, com uma animação onde crianças brincavam, assobiavam, entre casas com a bandeira nacional, empinavam pipa e dançavam ao som da música que não era cantada por crianças, mas sim pela banda "Os Incríveis"<sup>544</sup>.

Imagens de crianças em materiais políticos também eram utilizados em meios não hegemônicos. Um caso é o de uma capa da revista de militância indígena "Nimuendaju". A população indígena como um todo, homens e mulheres, marginalizadas e invisibilizadas pelo Estado brasileiro, por sua vez, lançaram mão de comunicações impressas para tentar contribuir e expandir com as suas lutas, trazendo-lhes uma maior visibilidade. Não tendo seu espaço demarcado na mídia hegemônica, que era frequentemente complacente com a ditadura<sup>545</sup>, grupos indígenas encontraram a possibilidade da imprensa alternativa ser um espaço de debate e de abertura de diálogo sobre a sua situação, como consta no editorial da primeira edição da revista Nimuendaju:

(...) pretende realizar parte de seus objetivos mostrando a real condição do indígena brasileiro e, com isso, esclarecendo as responsabilidades desta situação em frente à opinião pública. É urgente um maior número de informações. As lideranças indígenas são impedidas de se deslocarem por todo o território nacional (...) Somente especialistas têm autorização para visitar as aldeias e raramente chegam a nós as reivindicações indígenas. Mesmo assim, quem as ouve? Procuramos criar um espaço urbano para a divulgação dos problemas e reivindicações dos índios. Vamos lhes dar todo o espaço que desejarem<sup>546</sup>.

Essa revista lançou a sua primeira edição em 1979 com a seguinte capa (FIGURA 73):

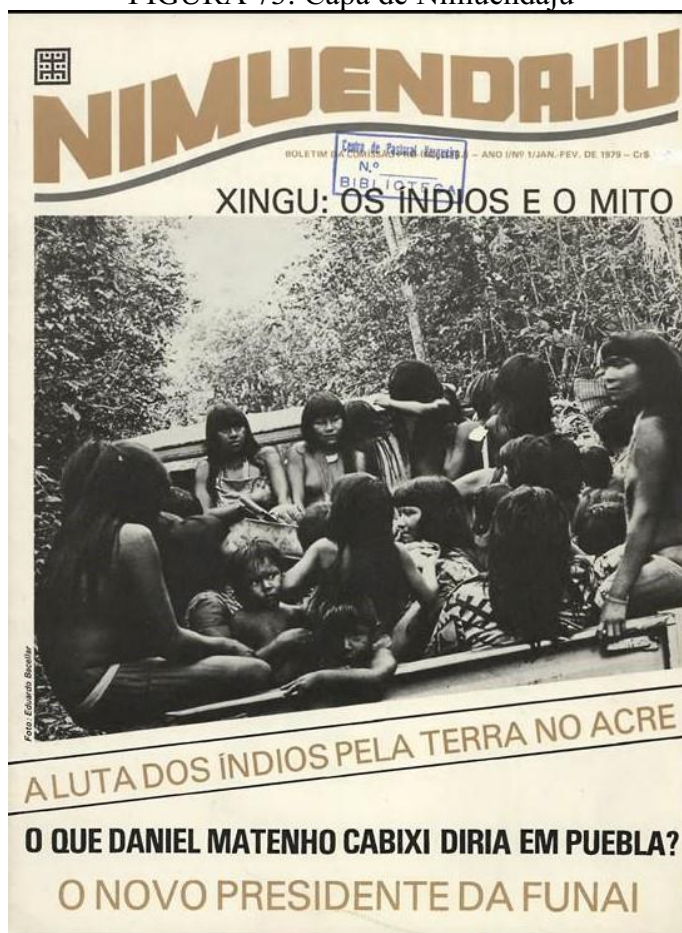
<sup>543</sup> DIDI-HUBERMAN, 2013a. p.47.

<sup>544</sup> Os versos da música são: "Este é um país que vai pra frente / De uma gente amiga e tão contente / Este é um país que vai pra frente / De um povo unido de grande valor / É um país que canta / Trabalha e se agiganta / É o Brasil do nosso amor"

<sup>545</sup> Caso da rede Globo, Editora Abril, Manchete, Cruzeiro, dentre outros possíveis exemplos de grandes empresas que mantiveram relações de interesse com dirigentes políticos ao redor de concessões e troca de interesses. Ver em: MICELI, Sérgio. **O papel político dos meios de comunicação de massa**. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (orgs). O trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>546</sup> Editorial. **Nimuendaju**. jan/fev. 1979. n°1.

FIGURA 73: Capa de Nimuendaju



FONTE: *Nimuendaju*. jan.fev. 1979.

Na traseira de um carro, andando entre a mata fechada ainda com a luz do dia, os corpos e rostos se confundem entre de crianças e mulheres que estão a cuidar delas. Apenas uma pessoa olha para a lente fotográfica: um menino, que debruça-se no carro, enquanto a sombra em seu rosto faz com que vejamos apenas parte de seu olhar. As outras pessoas parecem estar integradas entre elas, conversando e compartilhando. As crianças brincando e as mulheres, cuidando delas, ocupam as partes mais externas da traseira do automóvel, fazendo com que as crianças brincassem mais livremente nessa circunstância que não era das mais seguras. Conseguimos ver as roupas das mulheres adultas, que consistem em acessórios, colares, saias e muitas delas sem blusas.

É uma fotografia que remete ao espaço da intimidade, de um momento de lazer em família e com pessoas muito próximas. É um registro espontâneo que poderia estar dentro de um álbum de memórias, entendendo a fotografia enquanto materialidade das “sociabilidades e sentimentalidades”<sup>547</sup>. Porém, ao pensar na questão da imagem fotográfica e grupos indígenas

<sup>547</sup> MAUAD, Ana Maria; RAMOS, Itan Cruz. Fotografias de família e os itinerários da intimidade na história. *acervo*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 155-178.



no Brasil, é relevante pensar em como geralmente essas imagens eram produzidas no século XX. A maioria delas estava circunscrita em um ambiente de curiosidade e documentação etnográfica.

A fotografia da capa de Nimuendaju não se aproxima das fotografias de indígenas em estudos, posados e paralisados, tão comuns entre os séculos XIX e XX. Tampouco encontra-se dentro da chave de fetichização da junção entre o aparelho fotográfico e o discurso científico em conjunto com a compreensão do indígena enquanto entidade "mágica" e "exótica", como na seguinte imagem (FIGURA 74):

FIGURA 74: Botocudos do sul da Bahia



Fonte: FERREZ, Marc. Botocudos do sul da Bahia. Fotografia. 1875. Coleção Gilberto Ferrez, Acervo Instituto Moreira Salles.

O autor desta fotografia, Marc Ferrez (1843-1923), filho de franceses e naturalizado brasileiro, cumpriu um largo registro imagético do Brasil do século XIX. Realizava principalmente retratos em formato de “carte-de-visite”, que permitia a maior circulação destas fotografias. Grande parte delas circulavam para fora do território nacional, formando um grande atlas sobre sujeitos e povos brasileiros a ser consumido pelo mercado estrangeiro. Assim como na fotografia “Botocudos do sul da Bahia”, tantas outras fotografias foram posadas, criando uma série de ficções documentais que criavam uma imagem do país; criavam fotografias enquanto instrumentos de colonização. Turistas e estrangeiros poderiam relembrar as

“exóticas” pessoas que habitavam o “exótico” país o qual visitaram. Entre o testemunho de sujeitos reais e a criação de uma narrativa que criava o Outro, estas fotografias circularam largamente no Brasil do século XIX.

Fotografias que legitimavam o olhar europeu, fotografias que desenvolveram uma tradição, uma forma de ver. Um registro que, embora inventivo, também buscava uma espécie de antropometria, um registro científico, algo a ser mensurado, dominado<sup>548</sup>.

Na fotografia capa de Nimuendaju os propósitos deste registro são diferentes. É uma revista que mostra os percalços e lutas políticas de indígenas em volta da questão da terra; feito por estes grupos e por seus colaboradores.

Sobre esta revista, seu nome vem do sobrenome do etnólogo Curt Nimuendajú, nascido Curt Unckel. São poucos os exemplares de Nimuendaju disponíveis, bem como é escassa a bibliografia sobre este periódico. Na Hemeroteca Indígena, ligada aos trabalhos realizados pela CNV, pode-se acessar com facilidade uma série de impressos e periódicos de povos indígenas brasileiros, como a supressitada “Porantim”. É um projeto grande e acessível, que reúne mais de 18 milhões de páginas com documentações recolhidas pelo Arquivo Nacional brasileiro. Mesmo com este trabalho de fôlego, não foi possível verificar outras edições de Nimuendaju. Também não foi possível obter mais informações a respeito do fotógrafo que produziu a foto da capa, Eduardo Bacellar. Seu nome, como de costume, está escrito à esquerda da imagem.

As matérias dessa edição de Nimuendaju não se debruçaram, especificamente, sobre as lutas das mulheres indígenas. Porém, penso que este é um material que engajou e permitiu a expansão de comunicação de reivindicações das próprias mulheres. Afinal, Nimuendaju era um periódico que buscava, como estratégia política, uma maior compreensão sobre a questão da luta da terra no Brasil. Dentro desta pauta, deve-se atentar que a mulher indígena e uma das principais vítimas em relação a invasão de terras indígenas, tendo visto que junto às invasões e expropriações de terra, vinham também as práticas de violência de gênero. Uma das primeiras violências perpetradas em invasões de terras indígenas eram as de sexuais, na perpetuação de práticas coloniais de “acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução (...)”<sup>549</sup> como forma de demonstração de poder sob a população e também em uma prática de tentativa da futura população nativa.

Especificamente sobre as mulheres e as crianças da fotografia, vemos elas sendo mães, cuidadoras e crianças do Parque Nacional do Xingu, atualmente Parque Indígena do Xingu.

---

<sup>548</sup> TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, ciências, saúde**. v.18, n.1, Rio de Janeiro. mar. 2011.

<sup>549</sup> LUGONES, 2014. p. 938.

Nele habitam atualmente dezesseis grupos indígenas, com profundas diferenças entre seus modos de vida e papéis sociais de acordo com gênero e faixa etária. Não cabem homogeneizações, pensando a maternidade, gênero e infância como categorias únicas e compartilhadas entre estes povos. Contudo, há uma série de cosmovisões compartilhadas e que merecem destaque para pensarmos no registro fotográfico e seu entrelaçamento com questões sobre a maternidade.

Em diferentes grupos indígenas do Parque Indígena do Xingu, a questão da diferença sexual vem juntamente com a ideia de que o gênero está inscrito em uma cosmologia do feminino e masculino enquanto elementos contrários, porém complementares. Isto é, não encontra-se dentro de uma ótica diretamente de dominação masculina<sup>550</sup>. O papel de cuidado e maternagem e de responsabilidade das mães e, em alguns grupos, da avó materna<sup>551</sup>. As crianças, mais crescidas, participam ativamente da vida social. Em alguns grupos xinguanos, a criança seria uma entidade já formada<sup>552</sup>.

Nas grandes cidades, havia uma outra preocupação das mulheres quanto aos seus filhos. Muitas delas, tendo participação no mercado de trabalho, levantavam a questão: onde deixar os filhos? Isto é, enquanto elas estivessem trabalhando, onde elas deixariam seus filhos e filhas? Afinal, em um primeiro momento, a expansão capitalista e industrial no Brasil da ditadura militar exigiu mais participação de trabalhadoras mulheres. Porém, isso não incluiu uma preocupação com os filhos destas mulheres. Por mais que constasse na CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) em 1943 a obrigação das empresas que tivessem mais de trinta trabalhadoras mulheres um local apropriado para “guardar” os filhos das funcionárias, a realidade não era assim. De acordo com a lei, estas creches seriam destinadas apenas para crianças em fase de amamentação. Além disso, eram raros os casos de empresas que seguiam esta lei.

A imprensa feminista e os movimentos de bairro engajaram-se na temática das creches, entendendo-a enquanto “desesperadamente necessária para a mulher que trabalha” segundo Nós Mulheres<sup>553</sup>. As creches gratuitas que existiam eram insuficientes para a demanda de crianças e muitas das já existentes estavam em condições insalubres. Algumas mães trancavam os filhos em casa, outra pagava duzentos cruzeiros por mês para a sua vizinha cuidar de suas crianças<sup>554</sup>.

---

<sup>550</sup> FRANCHETTO, Bruna. Mulheres entre os Kuikúro. **Estudos Feministas**. vol.4, nº 1. 1996. p.53.

<sup>551</sup> COHN, Clarice. **A criança indígena**: a concepção xikrin de infância e aprendizado. Dissertação. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009. p.86.

<sup>552</sup> Ibidem.

<sup>553</sup> Mais uma vez: creche. **Nós Mulheres**. ago/set. 1977. nº.6.

<sup>554</sup> Com quem ficam nossos filhos quando a gente sai pra trabalhar? **Brasil Mulher**. 1976. n.5.

A segunda edição de *Nós Mulheres*, em sua matéria “Creche: com quem deixar nossos filhos?” trazia em destaque, logo após o título, do artigo da CLT em que vigorava a questão da creche, bem como suas cláusulas que previam bem estar das crianças, cozinha e espaços adequados, salas de amamentação, dentre outros. Sobre a pergunta “com quem deixar nossos filhos?” *Nós Mulheres* responde que esta é uma questão corriqueira para as mulheres trabalhadoras. Tendo de deixar a casa para trabalhar, a criança teria de ficar em um lugar apropriado. Algumas mães poderiam contar com uma rede de cuidado, como parentes e avós, mas nem sempre isso acontecia. No caso do pai da criança, poucas vezes era ele quem se desligava do trabalho para ficar com sua criança. Em seguida, a matéria vai apontar, focando-se em São Paulo, a localização das creches, como as empresas cumprem ou descumprem a lei, e a creche enquanto um depósito de crianças.

Por mais que houvesse em vigor a lei da CLT, haviam duas questões: a primeira delas é a informalidade do trabalho feminino. Muitas mulheres trabalhadoras não tinham carteira assinada. E outra é que a CLT, na realidade, obrigava a construção de creches apenas até os seis meses de idade. Mães com crianças de entre seis meses e sete anos, então, não teriam nenhum tipo de suporte do Estado para cuidar dos filhos. Além disso, as creches que já existiam sofriam uma série de problemas: babás que não tinham nenhum tipo de formação e tinham de cuidar, sozinhas, de mais de quinze crianças e condições higiênicas insalubres. Então vinha outra pergunta de *Nós Mulheres*: “creche ou depósito de crianças?”.

O que acontecia muitas vezes, na verdade, é que mulheres trabalhadoras levavam seus filhos para os seus ambientes de trabalho, como registrado na foto que ilustra a matéria de *Nós Mulheres* (FIGURA 75):

FIGURA 75: Filho com a mãe em “*Nós Mulheres*”



Fonte: Mais uma vez: creche. **Nós Mulheres**. n.2. 1976.  
Acervo da Fundação Carlos Chagas.

Uma fotografia repleta de elementos. Os excessos materiais, excessos de estímulos de uma grande cidade. O retrato de um menino negro escondido atrás de caixotes. Pequenos pacotes de amendoim que estão expostos para serem vendidos para os transeuntes de uma grande cidade, destes que são vistos próximo de estações de metrô de grande circulação, entre vendedores de brinquedos, milho assado, engraxates e barracas de pipoca. Os transeuntes são pessoas que, muitas vezes, são trabalhadores se deslocando para os seus ambientes de trabalho. O rosto da mãe desse menino não aparece, mas vemos um pouco de sua pele, de suas roupas e de seus acessórios. Um deles, uma bolsa preta de couro, serve como um assento para seu filho. A mulher sem rosto, anônima na fotografia e também anônima na circularidade e impessoalidade das trocas cotidianas da cidade.

Na desordem de elementos, de coisas, de objetos dessa fotografia, mal chegamos a ver que, na realidade, existe uma outra criança sendo retratada, que está no colo da trabalhadora. A mãe, inclusive, está sentada em um algo que parece ser uma caixa de madeira com alguns jornais. O menino escondido olha para a lente da câmera fotográfica sem expressar grandes incômodos: ele não sorri, como muitas vezes se espera de um retrato de uma criança, e ele

também não fica incomodado, zangado, como poderia se esperar de alguém que é fotografado sem aviso. Como uma criança que brinca de se esconder, ele se esconde entre as caixas e pacotes. Como uma criança, ele leva o seu polegar à boca. Seus pés e pernas estão sujos em contato com o chão encardido de uma cidade, com suas pequenas pedras, terra fina e bitucas de cigarro. Uma criança sem calçados, que poderia se machucar e se expor a doenças no ambiente em que estava.

Esta fotografia da década de 1970, que mostra as relações entre mulheres trabalhadoras, crianças e comércio em centros urbanos, remete a uma composição particular, também do Brasil novecentista. Embora ensaiado em estúdio, retrata uma paisagem urbana entre dois sujeitos: uma mulher adulta e um jovem menino (FIGURA 76):

FIGURA 76: Escrava de ganho



Fonte: JÚNIOR, Christiano. Escrava de ganho - vendedora. Fotografia. 1864. Museu Histórico Nacional.

Um retrato da população carioca. Também no formato de “carte de visite”, sendo um possível *souvenir* dos trópicos, os retratos do açoriano Christiano Júnior (1832- 1902)

diversificavam entre bustos e cenas com o corpo inteiro. Neles, vemos amoladores de facas, barbeiros, feirantes e, como no caso de “Escrava de ganho” (1864), vendedoras.

Este é um retrato ensaiado de dois escravos, comercializado como cartões postais para população estrangeira que consumia estas imagens com um teor de curiosidade diante do “Brasil pitoresco”<sup>555</sup> dos finais do século XIX. Em frente ao fundo branco do estúdio fotográfico, os dois personagens encenam uma atividade cotidiana do centro do Rio de Janeiro: a quitandeira que comercializava alimentos, com seu grande turbante e o uso de pano da costa<sup>556</sup>. O menino da fotografia e o que se chamava de negro carregador, escravizado que “passeia com o cesto no braco (...) espalhados em grande número pela cidade (...)”<sup>557</sup>. Na época da fotografia, 55 mil escravizados habitavam as ruas do Rio de Janeiro, aproximadamente um terço da população local<sup>558</sup>. Em sua maioria, estavam associados a atividades de carregamento, carregando água, dejetos, mercadorias ou, como no caso da fotografia, vendendo produtos enquanto vendedores ambulantes.

Na fotografia vemos a mulher sentada com seus adereços, com um semblante sério em frente às laranjas expostas. O seu rosto possui marcas que se parecem com cicatrizes, que de acordo com Gorender, seriam marcas étnicas<sup>559</sup>. O menino ao seu lado, em pé e com um cesto em suas mãos, parece ou ajudá-la ou como se estivesse comprando uma de suas laranjas. Um retrato de troca de mercadorias, de relações sociais entre escravizados de um pedaço da cidade do Brasil Império em um tempo de escravidão em decadência. Isto é, não é um retrato de uma mãe e seu filho, mas sim de dois escravizados.

Estas duas imagens postas lado a lado são também registros, imagens, que expõem a sobrevivência da colonialidade em operatividade em mulheres e crianças negras. Ambos na rua, juntos. Mais de cem anos de distância entre estes registros fotográficos.

Imagens que dispostas entre elas, colocadas em relação, nos apontam continuidades. Remontam não apenas o passado histórico, mas apresentam cristais de tempo. Como imagens, desmontam o tempo. As “cartes de visite” colocadas em disposição com as fotografias de impressos feministas apontam continuidades e interrupções de traumas. A criança negra obrigada a trabalhar com a sua mãe nas ruas de uma grande cidade, as crianças indígenas que,

<sup>555</sup> Referencio a ideia de “pitoresco” a partir da obra “Brasil pitoresco”. Neste livro, os franceses Charles Ribeyrolles e Jean-Victor Frond produziram um compilado de fotografias da América Latina em 1859.

<sup>556</sup> O pano da costa e um pano utilizado sobre os ombros de mulheres de comunidades afro-brasileiras.

<sup>557</sup> ALENCASTRO, Luis Felipe (org.). **A História da vida privada no Brasil**: Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.19.

<sup>558</sup> GORENDER, Jacob. **A face escrava da Corte Imperial**. In.: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.** São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p.29.

embora em contínua reivindicação por terras e por direitos, estão em um momento de lazer. Elas mesmas se registram, elas são autoras da sua imagem.

Os registros novecentistas da população negra e indígena, embora fotografias ensaiadas, duras, quase inexpressivas, contém a carga emocional do seu intento. A reaparição dessas formas, esse retorno do recalcado, vem em conjunto com o aspecto de permanência do projeto colonial. Elas produzem uma leitura crítica do presente. De um presente que não cessa de se reconfigurar, que encontrou-se com as reivindicações e pautas indígenas e com o processo de marginalização de mães trabalhadoras negras do Brasil. Deparamo-nos com a possibilidade de apreender, diante destas imagens, um conhecimento histórico que apenas acontece a partir do “Agora”, de um estado da experiência do momento presente de onde subleva memória e legibilidade, que aparece enquanto um sintoma<sup>560</sup>.

A educação da população negra, pauta essencial para os feminismos e para o movimento negro da década de 1970 continuava a não ser exatamente acessível. A maioria da população negra atingia no máximo as primeiras fases do chamado primeiro grau<sup>561</sup>. A ferida colonial, a discriminação racial continuava a ser vista no cotidiano urbano, mesmo um século depois. A população negra, em comparação com a branca, continuava a ter mais dificuldades de residir em locais habitáveis, lidava com a discriminação e a ouvir recusas em ofertas de trabalho. Também tinha mais dificuldades em se inserir no ensino, em um processo que o ativista negro e intelectual Abdias Nascimento chamou de uma “teia”, em que a população negra continuava em um círculo vicioso de discriminação<sup>562</sup>, desde a infância.

“Inocência”, “pureza”, “ingenuidade” são termos que são utilizados para descrever a infância e a criança de modo geral. Dentro da cosmovisão cristã, a criança estaria muito relacionada à figura do menino Jesus, com doçura, comportamento, divindade<sup>563</sup>. Porém, essa visão se afastaria das crianças não-brancas. Elas seriam vistas, muitas vezes, dentro de um uso controlado de estereótipos de raça e classe, como “pivetes” e “trombadinhas”<sup>564</sup>. Isto é, não seriam crianças inocentes. Elas não teriam essa imagem simbólica. Tampouco seriam as crianças das propagandas políticas que apelariam por um cuidado.

---

<sup>560</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018. p.22.

<sup>561</sup> GONZALEZ, 2020. p.49.

<sup>562</sup> NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.85.

<sup>563</sup> PRIORE, Mary Del (Org.). **O papel branco, a infância e os jesuítas na colônia**. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História da criança no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1996. p.12.

<sup>564</sup> GONZALEZ, 2019.



Dentro dessa chave de perpetuação do racismo à brasileira, este trauma histórico faria com que o cuidado destinado a crianças pobres e negras fosse contrastantemente diferente ao destinado a crianças brancas.

Como na matéria da fotografia de “Nós Mulheres”, a creche passava a figurar como uma das principais bandeiras a serem levantadas, tanto no campo dos direitos das mulheres trabalhadoras quanto dos direitos das próprias crianças pequenas<sup>565</sup>. No Primeiro Congresso da Mulher Paulista, em 1979, foi criado em São Paulo o Movimento de Luta por Creche que, poucos meses depois de sua fundação, pressionou a prefeitura, e obteve sucesso pelo menos na questão de criação de novas unidades<sup>566</sup>.

Uma das reivindicações, tanto de membras do Movimento de Luta por Creche quanto dos feminismos antes da criação deste grupo, era da creche ser um espaço de socialização das crianças, e não como uma espécie de depósito das mesmas. A creche seria então um espaço de acolhimento, educação e socialização. Um ambiente positivo para as crianças e que também beneficiaria o exercício de mulheres trabalhadoras que precisavam ausentar de casa e dos cuidados com seus filhos para gerar renda.

Uma figuração de uma criança que é possível de se imaginar rapidamente é o dela brincando. As fotografias anteriores não remetem ao espaço do jogo, da inventividade, do “faz de conta”. Na matéria “Menina mulher é ‘cabra-cega’ no jogo da educação” da segunda edição de Brasil Mulher, vê-se a fotografia de uma menina negra segurando, com ternura, sua boneca também negra (FIGURA 77):

FIGURA 77: Menina com boneca

---

<sup>565</sup> TELES, 1993. p. 5.

<sup>566</sup> Quem pariu Mateus que o embale. **Mulherio**. n.4. nov/dez. 1981.



Fonte: Menina-mulher é cabra-cega no jogo da educação. *Brasil Mulher*. 1976. n.2.

Segurando a boneca em seu colo, em um espaço que se parece com o que poderia ser o quintal de sua casa, o fotógrafo Chico Resende produziu um retrato de uma menina que, com suas mãos sujas, brinca com a boneca com o seu vestido rasgado. Mesmo que esteja em uma atividade lúdica, a menina não esboça alegria. A boneca está usando um vestido branco que está em farrapos. Os seus cabelos, porém, estão alinhados, penteados, cobertos de acessórios. A mão da criança está visivelmente suja, como se estivesse empoeirada. Seu cabelo, ao contrário de sua boneca, não recebe nenhum adereço. A boneca está em seu colo como se fosse um bebê: com os braços erguidos tocando-lhe o ombro, e a menina segurando-a nas costas com cuidado. A lente da câmera faz com que não seja perceptível o fundo do terreno onde a menina está a brincar. Pode-se deduzir, de todo modo, que é uma espécie de um quintal.

É uma matéria que abordava as diferentes maneiras que “Brasil Mulher” observava na criação de meninas e meninos. A pergunta que permeava era: “O que os homens pensam sobre a educação feminina?”<sup>567</sup>. A fotografia escolhida para ilustrar a matéria é uma imagem que configura o materno e o exercício da maternidade sendo produzido e reproduzido desde a infância.

<sup>567</sup> Menina-mulher é cabra-cega no jogo da educação. *Brasil Mulher*. 1976. n.2. p.12.

Diante desta imagem, cabe também o questionamento de Walter Benjamin: “não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos as crianças?”<sup>568</sup>. Por mais que a criança tenha a sua própria capacidade imaginativa, não são as crianças que as inventam, tampouco são elas quem as compram.

A boneca, assim como os brinquedos no geral, são objetos de culto que, através da imaginação das crianças, transformam-se em brinquedos. Isto é, não são as necessidades infantis que criam os brinquedos<sup>569</sup>. O brincar de boneca é, muitas vezes, o brincar de “casinha”, brincar de *ser mãe*.

Meninas brincam de *casinha* e meninos brincam de *carrinho*. Meninas brincam de *boneca* e meninos brincam de *lutinha*. Crianças poderiam brincar com qualquer objeto. Contudo, brincadeiras foram historicamente generificadas. Basta um passeio breve em qualquer loja de brinquedos para entender como o universo infantil é bastante demarcado entre *azul* e *rosa*. Brinquedos de meninos geralmente são ativos e próprios do ambiente de fora da casa: espadas, trens, carros. Das meninas, pelo contrário, são objetos passivos, que precisam de cuidado e que estão, geralmente, vinculados ao ambiente interno: pequenos eletrodomésticos e bonecas, que permitem uma brincadeira de correspondência, de “mãe e filha”.

Esta relação entre brincadeira e gênero serve para impulsionar a discussão da matéria de *Brasil Mulher*. No canto superior direito da página está escrito o seu tema: “Educação Brasileira”. Logo abaixo da fotografia da menina com a boneca, em destaque, ha uma citação do livro “O descondicionamento da Mulher” de Elena Belotti, escritora e feminista italiana:

As raízes de nossa individualidade são profundas e nos escapam, pois não nos pertencem, foram outros que as cultivaram para nós, sem que disso tomássemos consciência. A menina que aos quatro anos contempla estática a própria imagem no espelho já se acha condicionada para essa contemplação pelos quatro anos precedentes (...)<sup>570</sup>.

A autora destrincha as questões de performance e expectativa de gênero e de como elas começam desde a infância, ou desde a época da gestação. A “menina de quatro anos” sugerida pela italiana, então, se vê inseparável da identidade de gênero que lhe foi imposta. Ela, como na fotografia, logo aprende a brincar de boneca, a cumprir uma série de rituais e performances construtoras de um estereótipo de gênero<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup> BENJAMIN, Walter. **Brinquedo e brincadeira**: Observações sobre uma obra monumental. In.: BENJAMIN, 1994. p.250.

<sup>569</sup> Ibidem.

<sup>570</sup> BELOTTI, Elena. **O Descondicionamento da Mulher**. In.: Menina-mulher e ‘Cabra-Cega’ no jogo da educação. *Brasil Mulher*. n.º2. 1976.

<sup>571</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p.8

Uma brincadeira que prepararia para o tempo futuro, para o tempo de ser mãe. A menina via-se na sua boneca. Na sua própria imagem, também via a imagem de sua mãe. A citação de Belotti em conjunto com a foto, acrescento, corresponde-se também a questões de ancestralidade, representatividade e identidade, por ela estar brincando com uma boneca negra, bastante diferente das *Barbies* e *Susies* loiras, brancas e magras disponíveis no mercado brasileiro da década de 1970. Ela, em sua brincadeira, se vê em sua boneca. Mais de quatro décadas depois da criação desta fotografia, ainda seis por cento das bonecas do mercado brasileiro são negras<sup>572</sup>.

Voltando ao debate traçado na matéria de Brasil Mulher: sem nenhum tipo de interferência das editoras, o primeiro parágrafo é de relatos de pais (não de mães) sobre a educação feminina: um dos gestos era o de dar bonecas pois isso “sugere a finalidade da mulher”<sup>573</sup>. Afirmavam que a educação das meninas deve ser mais “calma”, ao contrário dos filhos homens que “tem que ser mais na porrada”<sup>574</sup>. Na conclusão do texto, o argumento é de que “as mulheres desde cedo são instruídas a brincar de mulher”.

Ao trazer principalmente relatos de pais, mostra-se também uma continuidade, a expectativa de comportamento de gênero por parte do *homem da família*. Em oposição, “brincar de mulher”. Uma menina com a sua boneca. Uma imagem de brincar de ser mãe. A brincadeira de ser mãe envolta em uma imagem: a boneca, a pequena e ficcional vida feita de um material plástico. Também uma representação de maternidade.

#### 4.3. "O PLANEJAMENTO FAMILIAR DA MISÉRIA"

Imagens criam ficções. Imagens criam códigos de conduta, modos de agir. Pensar em representações de maternidade no ambiente da miséria e vulnerabilidade social é se deparar com uma anti-imagem da idealização da maternidade. Isto é, da maternidade enquanto uma fábula, um mito<sup>575</sup>. As formas idealizadas de maternidade, perpetradas no imaginário, na publicidade e no mercado de consumo, correspondem ao aconchego, ao amor incondicional, à uma mãe que consegue fornecer uma vida digna aos seus filhos após muitos esforços, ou ainda uma mulher que naturalmente consegue prover aos seus filhos uma vida digna. O amor materno

---

<sup>572</sup> HORTÉLIO, Marina. **Apenas 6 em cada 100 bonecas produzidas pela indústria de brinquedos são negras**. Correio 24 Horas. 9 out. 2020. Disponível em: < <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apenas-6-em-cada-100-bonecas-produzidas-pela-industria-de-brinquedos-sao-negras/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

<sup>573</sup> Menina-mulher é ‘Cabra-Cega’ no jogo da educação. Op.cit.

<sup>574</sup> Ibidem.

<sup>575</sup> BADINTER, Op.cit.

enquanto um mito, assim como a do instinto materno, da maternagem enquanto um dado natural, na continuidade do elo entre mãe e filho, como se houvesse conexão biológica entre ter bebês e criá-los<sup>576</sup>.

Imagens de uma maternidade no espaço da vulnerabilidade social preencheram as páginas de periódicos feministas. Buscavam um retrato do real, a desmitificação da maternidade “das propagandas”. Eram mães famintas, tristes, descontentes, frustradas, *reclamonas*. As imagens de maternidade em propagandas, comerciais, novelas, filmes, elas enquanto operadoras de tecnologias de gênero<sup>577</sup>, acoplavam-se a uma doçura e ao amor incondicional.

Ao produzir *imagens de si*, buscavam produzir imagens que superassem os clichês da maternidade. Realizavam uma intervenção dos discursos representacionais de um certo tipo de feminilidade e de maternagem. Reconhecendo a materialidade e os impasses de ser mãe no ambiente da miséria, realizavam representações que estendiam visibilidade e legitimidade a estas mulheres enquanto sujeitas políticas. Imagens que retratam a maternidade não enquanto um destino biológico passível de reflexão, de um “trabalho chamado amor”<sup>578</sup>.

Partiam do princípio de que a categoria de “mãe” e os julgamentos da maternidade enquanto algo inerentemente e universalmente positivo e transformador, eram criações modernas. Também refletiam sobre o que haveria por trás deste “trabalho chamado amor”, que embaralhava expressões de afetividade dos vínculos familiares, tornando a relação das mulheres e do cuidado com os filhos (nestes casos, não compartilhado igualmente com o pai) desvencilhável, sem separações entre a vida e o cuidado com a família na vida das mulheres<sup>579</sup>.

Sobre o mito e a realidade material, o texto “Somos madres ¿y que mas?” escrito pelo Grupo Feminista Mexicano e publicado na edição 16/17/18 de *Nosotras* buscou ponderar estes dois espaços. O texto tem um tom didático e busca responder uma série de perguntas: “o que é o mito da mãe?”, “por isso protestam contra o dia das mães?” e “qual é o papel da mãe no mundo?”.

De acordo com as autoras existiria um chamado “mito da maternidade”: uma ferramenta que permitiria a exaltação da função biológica – a de maternar, no caso – para diminuir, por consequência, o seu desenvolvimento enquanto sujeita autônoma e pensante<sup>580</sup>. Justamente por isso, o grupo lança uma outra pergunta: pode uma mulher ser mãe e ainda ser uma pessoa

<sup>576</sup> CORNER, Lee. **The Myth of Motherhood**. Australian Left Review. 1972. p.9. Tradução minha.

<sup>577</sup> LAURETIS, 2019.

<sup>578</sup> MELLO, 2010.

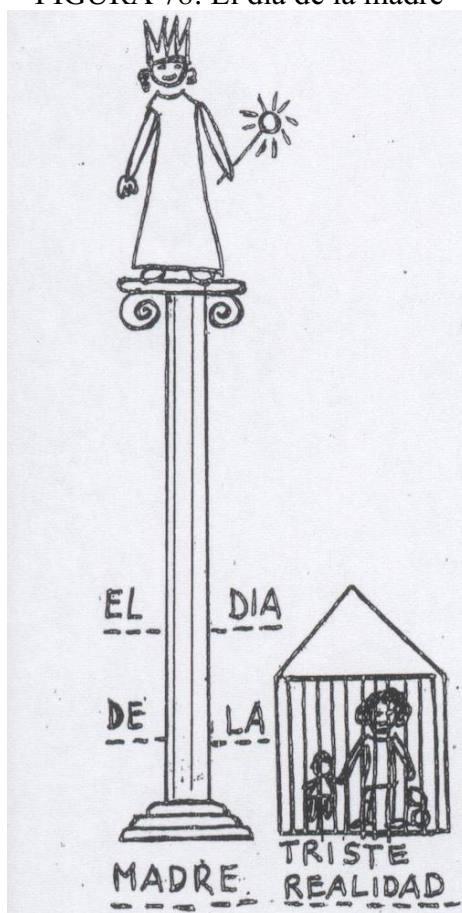
<sup>579</sup> Ibidem.

<sup>580</sup> Somos madres ¿y que mas?. **Nosotras**. ano 2. n. 16/17/18. p.14.

autônoma? As autoras afirmaram que sim, seria possível. Contudo, dependeria de fatores econômicos, educacionais e de relacionamento com o pai de seus filhos.

O que é apontado é que em sua maioria essas mães são dependentes economicamente e emocionalmente de familiares. Além disso, elas também esperariam de seus filhos “admiração respeito, se sentem o direito de o fazer porque renunciou à sua vida pessoal, o seu direito de participar na construção da sociedade”<sup>581</sup>. Isto é, a maternidade não seria *um conto de fadas*? Não seria *exatamente* o que toda mulher precisa para, enfim, *ser mulher*? Não é um *dom natural*? (FIGURA 78):

FIGURA 78: El día de la madre



Fonte: Somos madres ¿y que mas?. *Nosotras*. ano 2. 16/17/18. 197-.

Um dia de celebração, de passar o dia junto à mãe, dar presentes. No México, o dia das mães é celebrado todo dez de maio, enquanto no Brasil é no segundo domingo de maio. Nesse dia, como a charge sugere, as mães seriam tratadas melhor, seria um dia especial. Seria um dia em que a mãe é erguida, tratada como uma rainha, de coroa e cetro. E, na ilustração, é também *literalmente* erguida.

<sup>581</sup> Ibidem.

Ao topo de uma coluna jônica, com seus capitéis ornamentados com duas volutas, está a mãe, sorridente. Foi erguida para ser enaltecida, aclamada e adorada. Uma estátua erguida em homenagem, um monumento. Monumentalizada enquanto cultuada e sacralizada. O dia das mães celebrado enquanto um corte no *continuum* do tempo, materializado em um monumento comemorativo: a própria estanqueidade que toma forma. Um dia enquanto uma lacuna no meio da rotina das mães: um dia para ela ser tratada bem e mimada, enquanto todos os outros ela reproduzia o serviço doméstico e o trabalho de cuidar dos filhos.

Em contraponto à gigantesca coluna, à direita temos a “triste realidade”: uma casa singela, sem grandes adornos exceto pelo seu telhado sintético e as grades que a rodeiam, com a mãe de mãos dadas a uma criança, segurando um objeto indecifrável. A realidade, porém, era outra, bastante diferente de um templo ateniense. Mães e demais cuidadoras em um contexto de pobreza não tinham em seu cotidiano nada semelhante a uma estátua erguida em sua homenagem.

Uma imagem que reclama, mulheres que reclamam. A “triste realidade”, enjaulada e sem nenhum traço de magia, é mais facilmente vista no momento de se folhear as páginas de periódicos feministas, que debatiam frequentemente sobre o planejamento familiar e em formas de se administrar a vida familiar com pouco dinheiro.

O termo “planejamento familiar”, na realidade, estava na ordem da vez nos anos 1970, com a preocupação da impossibilidade do sistema capitalista absorver o crescimento populacional<sup>582</sup>. A imprensa feminista, por sua vez, produzia contrapontos sobre essa ideia de uma ameaça de explosão demográfica. Elas buscavam mostrar que, na realidade, o aumento da população vinha juntamente com o aumento e aprimoramento do conhecimento médico e científico, que tornaria possível uma qualidade de vida razoável para essa maior quantidade de pessoas. Além disso, argumentou-se que o crescimento demográfico seria uma consequência da miséria e não a razão da mesma<sup>583</sup>.

Algo que os periódicos feministas buscavam explorar em diferentes edições é a diferença entre as propostas de um planejamento familiar e de controle de natalidade<sup>584</sup>. Afinal, o planejamento familiar era uma questão particularmente complexa para mulheres pobres, visto que remetia, justamente, às políticas de controle de natalidade praticadas à mulheres não

---

<sup>582</sup> A hipótese alarmista, bastante difundida na mídia hegemônica, sugeria que no ano de 2000, o mundo teria 8 bilhões de pessoas, apontando enfaticamente com um certo grau de xenofobia, que deste número 70% delas afro-asiáticas e que, por consequência, não haveriam recursos materiais e alimentícios para dar conta da sobrevivência dessas pessoas. Ver em: PEDRO, 2003.

<sup>583</sup> Controle de natalidade: ser ou não ser mãe. **Nós Mulheres**. n.º1. jun. 1976. p.16.

<sup>584</sup> Rumo ao planejamento familiar. **Nós Mulheres**. n.º6. 1976.

brancas da classe trabalhadora<sup>585</sup>. Não havia, porém, consensos e linearidades nos discursos sobre planejamento familiar na imprensa feminista. Os discursos eram suscetíveis a alterações, a auto-reflexões e, por vezes, entrava em contradições.

O planejamento familiar é exposto, principalmente em *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*, enquanto uma política de Estado necessária para as mulheres brasileiras. Seus artigos trazem, principalmente, notícias e projetos sobre o planejamento familiar e programas de assistência materno-infantil. Enfatizavam-se as inverdades sobre a pretensa “preocupação” de uma possível explosão demográfica no Sul global.

Contudo, na revista "Pochette", escrita pelo Círculo de Mulheres Brasileiras, foi tecido o texto "Como 'Brasil Mulher' vê a questão do controle de natalidade e que propõe?". No intercâmbio dos materiais produzidos dentro e fora do Brasil pelos círculos feministas, cabia sempre um debate e o destrinchamento do material produzido no Brasil pelas feministas do exílio. Inicialmente, logo indicam, em tom de crítica, que a equipe redatora de *Brasil Mulher* não teria uma posição uníssona, mas sim que contava com “a existência de posições divergentes na equipe”<sup>586</sup>. Em seguida, apontam:

Leninha<sup>587</sup> tinha-nos advertido quando dizia: "O Brasil Mulher em São Paulo está bastante dividido quanto à questão do feminismo e outras questões como o aborto. Há uma posição dentro do jornal que é contra o aborto e que diz: a mulher tem que ter 10 crianças para vingarem 5 e ajudar na casa"<sup>588</sup>.

Evidente que o comentário foi exagerado, mas compõe um dos dilemas sobre direitos reprodutivos próprio das questões dos feminismos brasileiros que se viam divididos entre lutas e impasses próprios de seus acordos e limitações impostas pelas leis de censura. Ao folhear as páginas das edições de *Brasil Mulher* não encontrei, em momento algum, argumentos anti-aborto ou ideários da obrigação de se ter muitos filhos para “ajudarem na casa”.

O planejamento familiar aparece na imprensa feminista brasileira dentro de uma perspectiva de disputa sobre o corpo da mulher e, ao mesmo tempo, em suas imbricações com classe e raça – discriminação de classe, inacessibilidade de serviços, dificuldades em conseguir um emprego, dentre outros fatores. Discutia-se o papel da BENFAM, o controle dos corpos, e a ideia da maternidade enquanto uma escolha. Tais questões e dilemas sobre planejamento familiar e o abandono do Estado quanto a essas questões era uma preocupação frequente dos periódicos feministas.

---

<sup>585</sup> PINTO, op. cit., p. 83.

<sup>586</sup> Como "Brasil Mulher" vê a questão do controle de natalidade e que propõe? **Pochette**. CMB. 1979. p.4.

<sup>587</sup> Penso que Leninha seja o apelido de Lena Martins, que está citada no expediente de *Brasil Mulher* de maio de 1978 como correspondente de Paris.

<sup>588</sup> **Pochette**, 1979. p.4.



Representações de mães junto com seus filhos em situação de fome, angústia, desamparo e vulnerabilidade social acompanhavam as matérias que buscavam articular a ideia de um “planejamento familiar da miséria”<sup>589</sup>. Criavam assim imagens que retratavam mães em um sentido de ridicularizar e refletir sobre estruturas que sustentavam desigualdades sociais. Produziam imagens de uma maternidade “estraga-prazeres”. Sara Ahmed nos conta em “Living a feminist life” sobre a importância de um feminismo “*killjoy*”, *aguafiestas*, estraga-prazeres, hostil, que mostra a sua infelicidade, que expõe a sua discordância<sup>590</sup>.

Uma destas imagens acompanha a matéria “Planejamento Familiar da Miséria” de “Brasil Mulher”. Ela inicia criticando a BENFAM, trazendo consigo a citação do presidente da entidade, Otávio Rodrigues Lima, retirada de uma matéria do Jornal da Tarde de 7 de junho de 1977. O mesmo diz que “a campanha que ora se faz contra o planejamento familiar interessa sobretudo ao comunismo internacional, que precisa de superpopulações miseráveis, vivendo nas favelas da América do Sul, para realizar aqui a sua revolução social”.

Em contraponto, mais adiante, Brasil Mulher traz a sua definição sobre o planejamento familiar: “o planejamento familiar deveria ser centrado na educação e orientação da família, baseado no respeito aos direitos dos casais que queiram ter (...) O problema da miséria não se resolve com pílulas e sim com justiça social, com profundas e radicais reformas”. Ao final da matéria, colocam em questionamento: “o problema de controle de natalidade não estará apenas encobrindo questões mais sérias como a subnutrição, má distribuição de renda, falta de assistência médica gratuita para a maioria da população?”<sup>591</sup>

Complementando este questionamento, temos uma charge onde mostra um relato e retrato da experiência cotidiana de mulheres grávidas em clínicas e hospitais (FIGURA 79):

FIGURA 79: Mulher com médicos do BENFAM

<sup>589</sup> O planejamento familiar da miséria. **Brasil Mulher**. jun.1977. n°7.

<sup>590</sup> AHMED, 2017. p. 254.

<sup>591</sup> Ibidem.

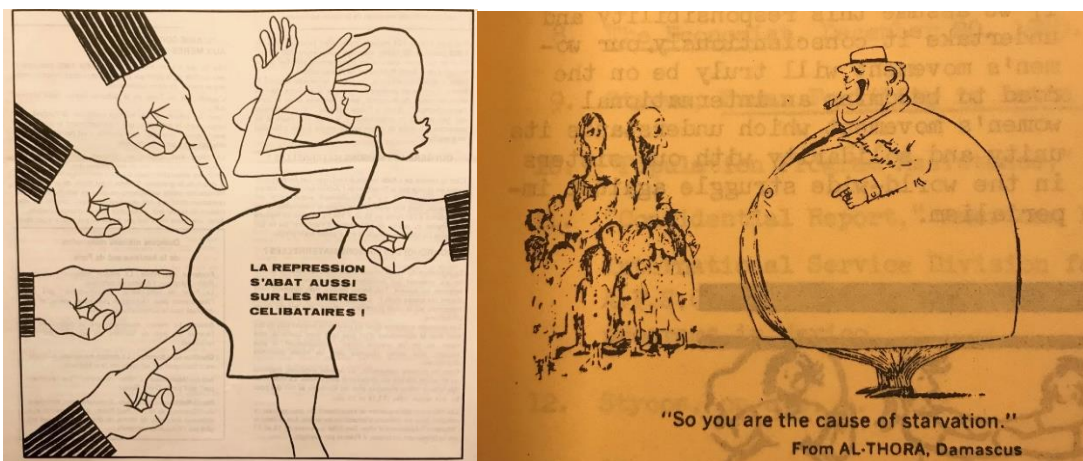


Fonte: O planejamento familiar da miséria. **Brasil Mulher**. jun.1977. n°7.

A mulher, grávida, magra, com roupas simples, olha para cima para conversar com quatro médicos homens, brancos, mais velhos, com os seus jalecos onde lê-se: "BENFAM". Eles estão em pé, em uma composição que denota hierarquia. Eles estão juntos, entre seus pares, enquanto ela está sozinha. Os homens que apontam em pé, os homens com suas roupas, a mulher humilhada.

Em uma pesquisa empreendida por mim no acervo "Marguerite Durand" em Paris em novembro de 2021, encontrei duas figurações com composições e gestos semelhantes. Uma delas, na capa da revista "Action Socialiste" de setembro de 1971 e outra no impresso "Women in the struggle for liberation", sem data (FIGURA 80):

FIGURA 80: Dedos apontados



Fonte: **Action Socialiste**. set.1971. Acervo: Biblioteca Marguerite Durand.; **Women in the struggle for liberation**. vol.3. n°2/3. 197-. Acervo: Biblioteca Marguerite Durand.

Imagens que trazem, como na capa de “Action socialiste”, a repressão que recai sobre as mães solteiras. A mulher que sente os dedos apontados às suas escolhas, ao seu corpo, o “controle vigilante”<sup>592</sup> dos homens poderosos. Este mesmo dedo é apontado, discretamente, pelo enorme homem, de chapéu e terno, ao ver uma família pobre. A eles, o homem lhes diz: “Então vocês são a causa da fome”. Na imagem, a família toda caberia no corpo daquele homem. Um corpo simbolizado enquanto o que se alimenta, sozinho, do que as famílias não tem. Um gesto que acusa, que violenta, que mostra dominação.

São três imagens de um mesmo tempo. Três imagens de espaços diferentes. Três imagens sobre mães que recebem dedos apontados em seus corpos, suas escolhas, suas situações econômicas e sociais. Três imagens com semelhante intenção. Três imagens que envolvem um mesmo gesto, um gesto intempestivo, dominante. Um gesto reproduzido por homens. Um gesto que simboliza a vulnerabilidade de quem recebe o dedo apontado em sua face.

Mulheres que estão vulneráveis. Na charge de Brasil Mulher, a expressão da mãe ao tentar conversar com os médicos constrói uma ideia de vulnerabilidade. Eles nem a examinam, mas a literalmente apontam em um tom discriminatório a colocando em uma posição de culpa – afinal, é pobre e está tendo filhos, mesmo que o Estado tenha gasto milhões em “anticoncepcionais para a população de baixa renda”, como o médico da charge aponta. Ela, com seus chinelos, segurando as suas mãos contra a barriga, cruzando-as com timidez, lhes responde com simplicidade e humildade que “eu vim *atrás duma ajudazinha...* só isso”. Ela não buscava conflito com os médicos, apenas gostaria de receber ajuda e atendimento médico com qualidade e dignidade, como é esperado em exames pré-natal em pessoas grávidas. E um

<sup>592</sup> FOUCAULT, 1999. p.44.

detalhe: a charge não nos traz nenhuma pista de quantos filhos essa mulher tem ou qual a sua trajetória de vida. Isto é, o sentido da charge seria de expor, pura e simplesmente, o preconceito de gênero e classe vinda dos médicos.

Sobre a fala “faça-se um novo relatório para o Planned Parenthood Federation”: esta organização, como salientado anteriormente, era uma das beneficiárias do BENFAM. Cedia recursos desde o início da década de 1960 sobre uso de anticoncepcionais em mulheres pobres no Brasil. Porém, a organização já havia sido criada em 1952, com sede em Londres e com diversas filiais ao redor do mundo, sendo uma das maiores, se não a maior, organização de controle populacional e que, em território brasileiro, visava este controle populacional como uma forma de simplesmente “exterminar a população negra e mestiça”<sup>593</sup>.

Além do Brasil Mulher, o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris também comentou a respeito das ações da BENFAM. Vale ressaltar que as mulheres que estavam na França consumiam Brasil Mulher, conversavam sobre o boletim, destacavam os pontos de suas edições e os redigiam em suas reuniões de subgrupos. Em 1977, o subgrupo Sexualidade salientou que o BENFAM “não poupa esforços para executar diretamente a política de natalidade, distribuindo pílulas fortemente dosadas, sem nenhum controle médico”<sup>594</sup>. A conclusão seria que a sexualidade feminina, por intervenção do Estado brasileiro, não era vivida em completude, sendo constantemente reprimida por ordem do patriarcado e do Estado. Em 1979 publicaram uma reportagem da revista francesa *Rouge*, com o título “*Contrôle de natalité ou sterilisation forcée?*”<sup>595</sup><sup>596</sup>. Neste recorte há sim destaque para a possibilidade do BEMFAM estar causando uma esterilização forçada das mulheres pobres no Brasil sem a menor infraestrutura médica.

As causas das esterilizações em massa vêm, dentre outros motivos, de uma suposta preocupação sobre uma eventual superpopulação que o globo sentiria no início do século XXI. A solução encontrada era um comprimido testado em países como Porto Rico e Haiti, que já conheciam a pílula desde os idos da década de 1950<sup>597</sup>. Países pobres, sendo o Brasil um deles.

---

<sup>593</sup> DAMASCO, Mariana. Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975-1993).

**Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.20, n.1, jan/abr. 2012. p.141.

<sup>594</sup> Por um aborto e uma contracepção livre e gratuita. 1977. **Subgrupo Sexualidade**. Círculo de Mulheres Brasileiras. vol. 2.

<sup>595</sup> *Contrôle de natalité ou sterilisation forcée?*. **Rouge**. 18 jan. 1977. In.: Círculo de Mulheres Brasileiras. Pochette. 1979. Tradução minha.

<sup>596</sup> *Ibidem*.

<sup>597</sup> A Revista *Seleções*, consumida em grande parte dos lares brasileiros de classe média, alertou a população no ano de 1960 que era bastante provável que no ano 2000, devido a baixa mortalidade infantil e aumento da expectativa de vida, a população mundial extrapolaria o marco dos oito bilhões de habitantes e que, em sua maioria, eles seriam “afro-asiáticos”. Ver em: COUGHLAN, Robert. Gente demais! Que fazer? In.: **Seleções do Reader’s Digest**. n° 219. abr. 1960, p. 46-51.

Coincidentemente, os mesmos países que apareceriam em 1974 no Memorando de Estudo da Segurança Nacional assinado pelo secretário de estado do governo estadunidense na época, que visava o controle das taxas de nascimento em países periféricos, sendo o uso de anticoncepcionais em mulheres pobres e negras uma das medidas adotadas<sup>598</sup>. Por mais que Brasil Mulher não tenha citado este documento, ou nem ao menos tido ciência da existência dele – que foi desclassificado enquanto altamente sigiloso apenas nos anos 1990 – eram destas mulheres que estavam a falar.

Como representado na charge, há a questão da maternidade e da culpa no que diz respeito ao planejamento familiar. Muitas mulheres pobres, parte delas chefes de família, sentiam-se culpadas em não poder ceder aos seus filhos os mesmos cuidados que mulheres em uma situação financeira mais confortável<sup>599</sup>. Muito deste sentimento vinha acompanhado da mera ausência de debates cedidos pelo Estado e pela mídia convencional sobre corpo, sexualidade e direitos reprodutivos. Cabia, portanto, aos periódicos feministas se engajarem a falar de tais temas em conjunto com a esquerda e o movimento popular<sup>600</sup>. E uma dessas temáticas era a questão da fome. Por mais estigmatizada, naturalizada e, inclusive, apagada, ela estava na lista de assuntos mais debatidos nas páginas dos periódicos feministas da segunda metade da década de 1970, bem como pela imprensa alternativa em geral.

Os números da fome da década de 1970 são relativamente complexos de serem mapeados. Afinal, os militares interromperam séries de pesquisas realizadas pelo IBGE sobre a nutrição da população brasileira. O ENDEF (Estudo Nacional de Despesa Familiar) da segunda metade da década de 1970 indicou um elevado grau de desnutrição no Brasil, bem como um baixo grau de níveis de alimentação entre 1975 e 1978. Os indicativos, então,

---

<sup>598</sup> Henry Kissinger (1923), secretário de Estado dos Estados Unidos entre 1973 e 1977, redigiu em abril de 1974 o "National Security Study Memorandum 200" (Memorando de Estudo de Segurança Nacional 200), tendo sido adotado enquanto política de estado pelo então presidente Gerald Ford ao final de 1975. Neste documento consta uma série de técnicas que deveriam ser utilizadas pelo governo estadunidense para conter o crescimento populacional em países subdesenvolvidos. Na visão de Kissinger, esta futura "explosão demográfica" – afirmada com certeza de que iria acontecer – era uma ameaça a segurança nacional dos Estados Unidos, visto que os países pobres teriam distúrbios civis. Como principal medida de contenção de natalidade, o relatório dá ênfase ao uso de contraceptivos e demais formas de controle populacional. O interesse deste relatório era também econômico, como consta neste trecho: "A fim de auxiliar o desenvolvimento dos principais países e maximizar progressos em direção à estabilidade populacional, a principal ênfase seria colocada nos países em desenvolvimento de maior dimensão geográfica e com maior crescimento, onde o desequilíbrio entre crescimento populacional e potencial de desenvolvimento corre o risco de instabilidade, agitação e tensões internacionais. Estes países são: Índia, Bangladesh, Nigéria, México, Indonésia, Brasil, Filipinas, Tailândia, Egito, Turquia, Etiópia e Colômbia". In.: ESTADOS UNIDOS. National Security Study Memorandum 200 (NSSM 200). **Introduction:** A U.S. Global Population Strategy. April 1974. Disponível em: <<http://www.population-security.org/28-APP2.html>>. Acesso em: 3 de abril de 2020.

<sup>599</sup> MELLO, 2010. p.63.

<sup>600</sup> TELLES; LEITE, 2013, p.127.

mostraram para os militares que um caminho possível seria justamente a ocultação desses dados e o arquivamento destes estudos<sup>601</sup>.

Embora houvesse a tentativa de mascarar tais números, pesquisadores e cientistas que colaboraram com estas pesquisas sabiam deles: aproximadamente 67% da população brasileira estava em situação de fome e vulnerabilidade alimentar<sup>602</sup>. A fome era uma consequência imediata e evidente do aumento do custo de vida e arrocho salarial da classe trabalhadora. Mulheres trabalhadoras, donas de casa, mães, questionavam as políticas econômicas que afetavam diretamente o seu dia-a-dia e a economia doméstica. O custo de vida de trabalhadoras que ganhavam até três salários mínimos na cidade de São Paulo havia aumentado 45,2% entre 1975 e 1976<sup>603</sup>. Apenas um ano.

As imagens de mães em situação de vulnerabilidade social, por sua vez, tocavam o real. Reconfiguravam o sentimento de familiaridade com aquelas imagens. Mães, mulheres, vistas cotidianamente nas ruas. Porém, elas em imagens no papel, são reconfiguradas. Reaprende-se a vê-las. É desfeito o sentimento de familiaridade com elas:

É preciso um retorno constante a materialidade das imagens para atingir as camadas de sentido mais profundas não contempladas por uma legenda factual. É preciso saber aquilo que vemos, mas é preciso também saber ver o que se sabe, para tornar esse saber mais preciso, mais encarnado, mais aguçado<sup>604</sup>. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.127).

Não documenta e registra tal qual uma fotografia. Porém na sua imaginatividade e sua invenção, põe a ver uma imagem em contato operatório com o real. Várias edições de periódicos feministas se utilizaram de charges, assim como tirinhas e quadrinhos como meio de explicitar o cotidiano das mulheres e questões do feminismo<sup>605</sup>. É uma ferramenta discursiva potente, tendo vista a agilidade da sua leitura, o seu humor, ou às vezes a sua pungência e crítica. Em vez de se ler um longo relato, debruça-se sobre uma narrativa visual sequencial. É um recurso costumeiro no mercado editorial a partir do século XX, geralmente situada em páginas que se concentram mais em sessões de entretenimento. É próprio da experiência da imprensa do século XX segurar um jornal ou uma revista e se deparar com uma breve história em quadrinhos ou uma sequência de tirinhas e charges.

<sup>601</sup> Andreazza inicia hoje a viagem pelo nordeste. **Folha de São Paulo**. 9 mar. 1981. p.5.

<sup>602</sup> Brasil ignora tamanho de sua fome. **Folha de São Paulo**. 4 set. 1983, p.23.

<sup>603</sup> Custo de vida às nossas custas. **Nós Mulheres**. n.º4.

<sup>604</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**: o Olho da História, II. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p.127.

<sup>605</sup> Sobre humor gráfico ver em: CRESCÊNCIA, Op.cit. 2016.

A fome em quadrinhos foi utilizada também por Brasil Mulher. Na sessão “Os fatos estão aí”, onde eram apresentadas pequenas notícias de aproximadamente um parágrafo, no alto da página havia uma charge que mostrava uma situação enfrentada por uma mãe com seus filhos em uma mercearia (FIGURA 81):

FIGURA 81: “Me dá um pãozinho?”



Fonte: Os fatos estão aí. **Brasil Mulher**. 1976. n.4.

A mãe, alta e magra, em situação de desespero, junto a seus filhos pergunta ao dono do que parece ser uma mercearia: "Me dá um pãozinho?". O seu pedido é de socorro, mas a forma como ela dirige a palavra, com o uso do diminutivo, passa uma mensagem de inocência. Junto a ela há seis crianças. Todas elas descalças e com os cabelos sem pentear. Seus olhos são esbugalhados, assustados. Suas roupas estão em frangalhos. Todas são esqueléticas. O bebê em seu colo tem o rosto cadavérico. A criança menor, em pé, nem ao menos está com roupas e a sua barriga inchada é sintomática de uma criança com doença provocada por vermes, proveniente de água contaminada e não tratada.

Do outro lado do balcão, o homem lhe responde: "Mas a madama tem cartão de crédito da mordomia?". O sujeito ironiza a situação e o pedido da mulher, chamando-a de "madama", e perguntando se ela teria um cartão de crédito, o que obviamente teria uma resposta negativa. A sua posição, sua feição, e até o gesto de suas mãos e braços remetem à ele estar em uma situação de privilégio. Desta forma, ele estaria estigmatizando a pobreza daquela mãe e lhe recusando algo bastante simples e que não lhe traria grandes prejuízos, que seria apenas um

pão. Cintia Crescêncio, que também analisou esta mesma charge, fornece uma definição desta cena: "confronto"<sup>606</sup>. Isto é, o homem que não estava em situação de fome poderia ajudar a família com um gesto sem custos e bastante simples.

Temos, então, uma representação do abismo de desigualdade social visível nas cidades brasileiras. Além disso, aqui a miséria e a fome são representadas enquanto experiências "capitaneadas" por mulheres, visto que seriam elas as que tornariam-se responsáveis pela gestão e cuidado da família e filhos.

O que é visível neste diálogo e no abismo da representação do homem (sozinho, homem cisgênero, com roupas inteiras, seguro, proprietário de um estabelecimento comercial) e da mãe (acompanhada com outras seis crianças, mulher, roupas em farrapos, vulnerável, faminta) é também a naturalização e cinismo diante do desespero da miséria e da fome. Mais ainda, em como ela é também silenciada e estigmatizada. Não é incomum ouvir comentários como "pra que ter tantos filhos?", "se não tem dinheiro, então não tenha filhos", dentre outros semelhantes.

Aquele dedo apontado por homens aos corpos de mães é, novamente, direcionado para uma mulher. Embora o gesto não se faça presente, o teor de julgamento e desdém persiste. Esta charge, enfim, representa um diálogo, uma cena, que não é custosa de imaginar dela acontecer no *mundo real*. Aqui, porém, ela torna-se mais enfática. É uma imagem que se apresenta enquanto uma manifestação *estraga-prazeres*. Uma imagem que mostra, sinteticamente, o que tenta-se esconder: traços de dominação, desigualdade social, a maternidade solo. É uma imagem de maternidade longe da sacralidade, das propagandas de dia das mães. A mãe da charge aparece como a "feminista estraga-prazeres" de Sara Ahmed. Ela conta a sua história, ela fala, expõe, mostra a sua infelicidade – assim como atrapalha a felicidade alienada alheia<sup>607</sup>.

Causa estranhamento a sua condição, a sua fome. Cabe, em resposta, a indignação. "Ela estraga prazeres por causa do que ela afirma existir"<sup>608</sup>. A fome é muitas vezes descrita enquanto intrínseca, com caráter de permanência, presente nas raízes da formação da sociedade brasileira. O Brasil, marcadamente um grande produtor exportador de alimentos, desde a colonização passou por raros espaços de tempo em que a fome não foi um fenômeno constante da sua população<sup>609</sup>.

---

<sup>606</sup> CRESCENCIO, 2016, p.156.

<sup>607</sup> AHMED, 2016.

<sup>608</sup> Ibidem. p.252.

<sup>609</sup> Em 2014, o Brasil tinha 8% da sua população em situação de vulnerabilidade alimentar, mais de 80% a menos do que em 2002. Ver em: The State of Food Insecurity in the World. Food and Agriculture Organization of the United Nations. 2014. Disponível em: <<https://www.fao.org/3/i4030e/i4030e.pdf>>. Acessado em: 19 de outubro de 2021.



A seca, a pobreza e a fome são elementos também constantes no imaginário poético e criativo: o solo ciclicamente infértil descrito por Euclides da Cunha em “Os Sertões” em 1902; a luta pela sobrevivência na estiagem e a utopia migratória de “Vidas Secas” de Graciliano Ramos de 1938; o relato cotidiano de ser uma mãe na favela de São Paulo de “Quarto de Despejo” de Carolina Maria de Jesus de 1960. E ao olhar os rostos pálidos e esqueléticos das crianças da charge, é possível fazer uma referência direta às mesmas emoções e figurações presentes no famoso quadro “Os Retirantes” de Cândido Portinari, pintado quase duas décadas antes da charge (FIGURA 82):

FIGURA 82: Os Retirantes



Fonte: PORTINARI, Cândido. 1944. Óleo sobre tela. 180 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo.

O quadro apresenta uma família de retirantes que vão embora da região onde viviam em busca de outras formas de sobrevivência. Na década de 1940 a região do Nordeste sofria com longas e fortes secas, e com o domínio de oligarcas nas regiões produtivas, trabalhadores rurais eram forçados a procurar outros lugares para viver<sup>610</sup>. Como em um retrato de família convencional, fotografado, mas ao contrário. Aqui nada é convencional: é uma família cadavérica, adoecida, assombrada pelos urubus que por ali sobrevoam. É enaltecido o horror, a

<sup>610</sup> NEVES, Frederico da Costa. Getúlio e a seca: políticas emergenciais na era Vargas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº 40, 2001. p.119.

doença, a tristeza, a fome e a miséria. É um retrato subterrâneo das famílias brasileiras em um cenário de desigualdade social.

O retrato dessa família não ficou estaque na década de 1940, como na obra de Portinari. A temática permaneceu em uma representação similar em 1976. Pode-se imaginar que esta família também tem um histórico relativamente recente de saída do campo e que, diante da miséria e da modernização da agricultura na década de sessenta, viu-se forçada a ter de começar a vida em uma outra região, longe de casa. Na década de 1970, aproximadamente 40% da população rural migrou do campo para a cidade; uma cifra que não tinha sido tão alta até então<sup>611</sup>.

A charge apresenta o ponto de vista feminino, da mãe, dela sendo responsável pelo cuidado com a sua família e sendo diretamente atingida pelas políticas de exclusão do período. Embora houvesse um aumento do número de ofertas de emprego estimulado justamente pela industrialização, em que mulheres saíram do trabalho no campesinato, não pode-se deixar de lado que este cenário também vinha de encontro com condições de trabalho pouco dignas e o desinteresse em recrutamento de mão-de-obra ainda não qualificada. As mulheres que conseguiam empregos ocupavam justamente postos de baixa qualificação e baixa remuneração<sup>612</sup>.

Neste cenário de miséria crescente, o número de moradores em favelas aumentavam. Com as zonas urbanas mais densamente populadas, pessoas que iam às cidades em busca de empregos aglomeravam-se nas periferias. Além disso, neste cenário havia falta de equipamentos sociais que pudessem dar às mães trabalhadoras certos subterfúgios para cuidar de seus filhos, como a falta de creches e postos de saúde. Desta forma, paulatinamente, as mulheres de classes populares teciam redes de apoio e formavam entidades autônomas para melhoria da qualidade de vida<sup>613</sup>.

A favela, local repleto de estima social, convivia na ditadura militar com ameaças de extermínio e demais formas de abuso de poder centradas nas permanências de um colonialismo escravocrata e de uma repressão policial de caráter marcadamente racista. Associações lideradas por mulheres emergiam. Uma delas era a Associação de Favelados no Rio de Janeiro, mais especificamente na Rocinha, na Zona Sul da capital. “Brasil Mulher” produziu uma larga

---

<sup>611</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 581.

<sup>612</sup> CRESCENCIO, 2016, p.155.

<sup>613</sup> TELES, Janaína de Almeida. Em defesa da liberdade e da justiça: os advogados de perseguidos políticos de São Paulo nos anos 1970. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, Instituto Brasileiro de Ciências Criminais, vol. 102, mai. 2013.

entrevista com a líder da entidade, Rosana. Ela destacou que o maior problema da vida na Rocinha era a água, a falta de saneamento básico. Ao ser questionada sobre a importância da Associação ter na presidência uma mulher, ela respondeu que gostava de "serviços assim" em vez de ficar em casa. Ao ler a reportagem, podemos ver que Silvana é uma mulher bastante ambiciosa e organizada. Ela sabe diferentes detalhes e possíveis estratégias políticas para conseguir melhorias como saneamento, condução e água limpa. Por "serviços assim", portanto, penso que seja serviços de gestão e organização política o que ela se refere.

As outras questões propostas à Silvana correspondiam a trabalho das mulheres e controle de natalidade. Sobre as mulheres da favela, Silvana respondeu que em sua maioria eram diaristas e sem carteira assinada. Sobre o controle de natalidade, ela respondeu: "Acho que a natalidade devia ser controlada mesmo, mas as mulheres não são culpadas dos muitos filhos".<sup>614</sup> Isto é, Silvana reconhecia os possíveis impactos sócio-econômicos de uma família com muitos filhos, reconhecia também que as mulheres deveriam ter consciência e controle dos seus próprios corpos. Contudo, desloca a culpa dessas mães. Ela complementa sua resposta dizendo que a culpa, na realidade, seria dos homens que "só pensam em sexo e não pensam na vida dos filhos"<sup>615</sup>. A capa da edição que apresentava a matéria era a seguinte (FIGURA 83):

FIGURA 83: Capa de Brasil Mulher

---

<sup>614</sup> Mulheres lideram Associação de Favelados. **Brasil Mulher**. ago. 1977. n°8. p.7.

<sup>615</sup> Ibidem.



Fonte: Capa. **Brasil Mulher**. nº8. ago.1977.

Logo abaixo da fotografia, está o título da matéria sobre a Associação União Pró-Melhoramentos da Rocinha, favela da Zona Sul do Rio de Janeiro que contava na época com 130 mil moradores. A Associação União Pró-Melhoramentos da Rocinha era formada por vinte mulheres. A matéria traz uma entrevista com a presidenta da Associação, Silvana, mãe e dona de casa, que convivia com contínuas ameaças de despejo. Não há nenhuma referência que indique que a mulher retratada é Rosana, nem se é uma fotografia que foi tirada na Rocinha. De toda forma, há uma produção de referência, como se o nome da matéria fosse a legenda do retrato da família.

O retrato da família mostra uma mãe ao centro, cercada pelos seus filhos. Todos eles são negros e apenas a mãe e os dois filhos mais velhos direcionam o olhar para a lente fotográfica. Não é uma fotografia de uma atividade cotidiana, mas sim um retrato que precisou de um certo arranjo, de uma certa pose. Ninguém sorri para a câmera, como se esperaria de um retrato de família. A única filha mulher está com os seus cabelos despenteados, com um olhar de desdém. A mãe, por sua vez, coberta de roupas e com um lenço branco em seus cabelos, direciona um olhar de raiva. Podemos ver pela luz da fotografia que, provavelmente, a luz do

sol estava machucando os olhos da família. Mas, ainda assim, os seus olhares expressam emoções pungentes.

Por mais que a maioria dos personagens dessa fotografia sejam crianças, nada nesse cenário faz referência a um universo lúdico, de brincadeiras, ou ao menos com atividades próprias às crianças como cadernos de escola ou algo do gênero. O que a paisagem traz, na realidade, são pequenos detalhes ao fundo que o torna praticamente indefinível. São coisas, são entulhos. Latas, restos, lixos metálicos junto à terra. Objetos que facilmente machucariam qualquer uma das cinco pessoas da fotografia. É um cenário que mostra as condições de vida de mães e filhos nas favelas.

Susan Sontag ao falar sobre teoria e história da fotografia, nos conta como a câmera fotográfica acompanha a vida da família, principalmente quando se tem crianças, pela vontade de registrar o cotidiano e a vida familiar. A autora complementa ao apontar que "por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma"<sup>616</sup>. É bastante provável que a família da fotografia não tivesse o hábito de colecionar álbuns de família ou de ter uma câmera fotográfica em casa. Contudo, temos aqui uma crônica visual dela, um registro da história dessa família.

A fotografia de família aqui não cabe em seu espaço de intimidade, escondido nas páginas dos álbuns, mas sim dentro da dinâmica dessa fotografia ser fruto do ato fotográfico enquanto prática social do engajamento político diante do mundo social de quem operou a câmera<sup>617</sup>. Se pensarmos na fotografia como um resultado de subseqüentes escolhas, podemos pensar também em um certo "olhar gendrado"<sup>618</sup> destas mesmas decisões, bem como um olhar atento às dinâmicas de raça e classe. Tirar uma foto dessa família, dessa mãe, personagens que foram constantemente ocultados do debate público, é expor, é *literalmente* documentar, tendo visto que essa fotografia pode ser compreendida enquanto uma fotografia documental, que é

uma ramificação do fotojornalismo que contempla fotos de fenômenos estruturais e temáticas sociais por meio de uma abordagem não efêmera, e com tempo de produção e edição maior. Esta definição indica também que o objetivo deste tipo de fotografia é realizar registros que sejam entendidos como documentos de uma realidade, dada em um tempo e espaço determinados<sup>619</sup>.

<sup>616</sup> SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.11.

<sup>617</sup> MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan/jun. 2008. p.37.

<sup>618</sup> Ver em: SCHMITT, Elaine. Fotojornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: produção de sentidos e suas relações com os feminismos. **Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea**. ano 6, n. 11. Córdoba, dez/mai. 2019.

<sup>619</sup> Ibidem. p.105.

Aqui a fotografia de uma mãe com seus filhos surge enquanto registro poético que é também testemunho legível de uma história comprometida política e socialmente com a ação e pensamento feminista, na dinâmica em que “a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo”<sup>620</sup>. Mais ainda, estamos diante de uma política estética feminista. Isto é, obras “de artistas e ativistas envolvidas com qualquer vertente do feminismo cujas criações e ações implicam a produção de uma arte comprometida de modo político e social, na qual o feminismo é entendido como uma forma de pensamento e ação”<sup>621</sup>.

Imagens de maternidade. De uma maternidade reivindicada, exposta, problematizada. Uma maternidade que reivindicava. São imagens que estavam ligadas a uma práxis feminista, localizada em seus esforços de divulgar pautas de mulheres negras e trabalhadoras. Mães articuladas em lutas por dignidade e cidadania em uma interação com certas práticas representacionais. Intervinham sobre elas. A categoria “mulher” mostrou-se ficcional, como nos diz Chadwick<sup>622</sup>. De forma semelhante, também mostrou-se a ficção que foi produzida ao redor da maternidade. Uma maternidade faminta, vulnerável, que habita a “triste realidade” de seu cotidiano. As imagens destas mães são frutos dos esforços de feministas que direcionaram a desmontar esta ficção e, ao mesmo tempo, a inverter a lógica de imagens que produzem significados que circulam na paisagem social.

## 5. IMAGENS DO TRABALHO

---

<sup>620</sup> RANCIÈRE, 2014, p.65.

<sup>621</sup> FAJARDO-HILL; GIUNTA. 2018. p.38.

<sup>622</sup> CHADWICK, 1990. p.261.

*(...) E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?*

*Sojourner Truth. 1851.*

Tendo os feminismos da década de 1970 fortes contatos com o pensamento marxista e marxiano, seria de se esperar que o trabalho fosse uma categoria fundamental de discussão. Deste modo, os impressos e imagens feministas focaram-se em mulheres trabalhadoras, mostrando como estas mulheres eram sistematicamente vítimas tanto da opressão capitalista quanto patriarcal. A partir da consideração de que a opressão da mulher era expressada nas estruturas econômicas bem como nos aspectos culturais e ideológicos da sociedade, os feminismos brasileiros discutiram amplamente as formas do trabalho feminino e a posição da mulher na sociedade de classes<sup>623</sup>.

No caso do Brasil, nos periódicos, nos relatos e nas organizações feministas que estavam contidos em suas páginas, há ainda considerações e representações que apresentam a herança de uma sociedade colonial, o rigor de sua hierarquização e o enraizamento do caráter patriarcal na sociedade brasileira que afetava principalmente trabalhadoras negras<sup>624</sup>. Coube representar em suas páginas, muitas vezes, mulheres que trabalhavam fora de casa desde muito jovens, que eram forçadas a serem as chefes da família e, no caso de ficar em casa para cuidar dos filhos, tinham de executar no espaço doméstico uma série de trabalhos informais para complementação de renda<sup>625</sup>. Assim, as representações das trabalhadoras domésticas nos periódicos feministas estão distantes de formas de docilidade e de satisfação. Seus semblantes não são de felicidade ou de satisfação com seus trabalhos. E, quando o são, é pelo exercício da ironia e da sátira.

As mulheres da classe trabalhadora da década de 1970, como já é bem sabido, tinham o projeto dos periódicos feministas voltado à elas. Deste modo, abordava-se constantemente suas questões, inclusive defendendo a dupla militância: filiação sindical e a feminista<sup>626</sup>. Através de

<sup>623</sup> TELES; LEITE, 2013. p. 250.

<sup>624</sup> NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra no mercado de trabalho**. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.259.

<sup>625</sup> MELLO, 2016. p.129.

<sup>626</sup> TELES; LEITE, 2013. p.61.

relatos pessoais, matérias que iam presencialmente às fábricas para observar o cotidiano das trabalhadoras, estatísticas, buscava-se engajar mulheres e difundir suas reivindicações através de um novo espaço de representação<sup>627</sup>.

Entre estas matérias, figuravam representações de trabalhadoras em uma espécie de retrato de quem seriam estas mulheres. Ora com fotografias, ora com ilustrações, são apresentados seus cotidianos e suas subjetividades. Elas contam suas próprias histórias, elas reclamam.

Entre diferentes revistas e ocupações, há dois grandes temas, digamos assim, nas representações das trabalhadoras: a feminização da pobreza e a máquina. As formas como a carestia e o aumento do custo de vida abatiam as mulheres eram representadas nelas mesmas. Elas são mulheres esgotadas, trabalhando em condições insalubres, com a casa deteriorada, e pouca ajuda de outros membros da família.

Nestas imagens o trabalho feminino foi representado através de metáforas com a máquina. A máquina que dita o fluxo e o ritmo do trabalho, os ciclos de repetição, que é a extensão do corpo e mente de quem a controla. Nas representações do trabalho assalariado ela é uma constante: sejam as máquinas portáteis que possibilitavam o trabalho autônomo dentro de casa, ou as que estavam espalhadas no chão industrial. Contudo, elas aparecem também no trabalho doméstico, mas de outra forma: na mecanização do trabalho realizado em casa, na mecanização de subjetividades. Isto é, o trabalho dentro e fora de casa para estas mulheres teriam semelhanças inerentes transpassadas pelo gênero.

As mulheres destas imagens relacionam-se com emoções em conjunto de mulheres que cansaram de esperar por mudanças. São imagens de levantes, portanto<sup>628</sup>. Relacionam-se, enfim, com a seguinte pergunta: “Como as imagens frequentemente apelam as nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?”<sup>629</sup>.

Mulheres revoltavam-se diante dos tempos sombrios. Mobilizaram levantes. O levante é um momento de estopim coletivo: de recusa, de sensação de se ter chegado ao limite da revolta, de saber que o limite já foi ultrapassado há muito tempo. Os movimentos sociais do Brasil de meados da década de 1970, que já haviam passado por anos de perseguições, massacres e violações por parte do aparato militar, ainda não haviam sido abatidos ao ponto de não emergir, de desobedecer. Apesar do medo impor silêncio e imobilizar corpos, gestos e desejos<sup>630</sup>, houve

---

<sup>627</sup> Ibidem. p.59.

<sup>628</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a.

<sup>629</sup> Ibidem. p.14.

<sup>630</sup> Ibidem, 2017. p.345.



levantes de mulheres, jovens estudantes, mães e operárias. Transformaram a dor individual em um “agir da multidão”<sup>631</sup>. Criaram um vínculo, um “nós”, uma coletividade.

Desta forma, este capítulo subdivide-se em duas partes. A primeira, "O mito da rainha do lar", onde prevalecem as representações irônicas da mulher trabalhadora enquanto o oposto a ser tratada e percebida enquanto uma “rainha” no exercício de seu trabalho. Este que, por sua vez, para a crítica feminista, seria uma categoria econômica e não um destino reservado às mulheres. Neste conjunto de tensões foi composto um painel das representações dos cotidianos dessas mulheres imaginadas. Em seguida, em “Entre mulheres e máquinas”, discuto a partir das imagens criadas pelas feministas as relações entre mulheres e trabalho assalariado. Neste cenário são mulheres, fábricas, indústrias, em conjunto com as discussões sobre as suas condições como trabalhadoras. As imagens são uma interlocução entre mulheres e máquinas: elas como tais ou acompanhadas das mesmas. Por fim, trago neste subcapítulo também imagens de mulheres grevistas: mulheres que pararam máquinas.

### 5.1 O MITO DA RAINHA DO LAR

“Rainha do lar”. Um jargão amplamente utilizado para direcionar à dona de casa. A dona de casa que faz tudo, que seria amorosa e ao mesmo tempo trabalhadora, que não se abalaria com a sobrecarga do trabalho. Esta é uma representação bastante usual. Ao folhear revistas de meados do século XX a expressão de "rainha do lar" aparece com relativa frequência (FIGURA 84):

Figura 84: Anúncio de produtos Arno

---

<sup>631</sup> RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In.: DIDI-HUBERMAN, 2017a.



Fonte: O Cruzeiro. 27 nov. 1952. nº11. p.61.

Se "a representação de gênero é a sua construção"<sup>632</sup>, como assumiu Teresa de Lauretis, teríamos na expressão "rainha do lar" um exemplo da dinâmica de representação-construção subjetiva de gênero a partir de um aparato semiótico. Invertendo esta relação, os impressos feministas da década de 1970 ironizavam a expressão "rainha do lar", subvertendo-o. Afinal, sabiam que não era recebida como "rainha" de forma alguma. Como seriam rainhas se eram desvalorizadas?

Desta forma, criaram diferentes representações de quem seria a *verdadeira* rainha do lar. Invertiam-na, produziam dessemelhanças e jogavam com as expectativas e seus preenchimentos. Produziam imagens do dissenso<sup>633</sup>. Afinal, elas seriam rainhas pois eram elas as responsáveis pela ordem da casa, a alimentação, as roupas, a tarefa de casa dos filhos, cuidado para o marido e para outros membros da família, entre outras funções – afinal, esta é uma lista que não tem um fim certo. Suas funções são inesgotáveis. Seu reino? A casa de sua família.

"Família", neste recorte, seria a família nuclear cristã: pai, mãe e prole. Nesta composição, a mãe sendo a esposa e a cuidadora dos filhos, enquanto o marido é o principal provedor econômico da casa. Isto é, tanto prole quanto a mãe sendo dependentes do “homem

<sup>632</sup> LAURETIS, Op.cit. p.124.

<sup>633</sup> RANCIERE, 2012.

da casa”. Esta é uma forma específica de arranjo familiar que, embora seja entendida enquanto universal<sup>634</sup> ou um projeto pessoal<sup>635</sup>, são calcados em uma série de preceitos ideológicos e normas sociais. Isto é, nessa zona cinzenta entre o “privado” e o “público”, valores e ideais pessoais são carregados de valores da esfera pública. A família nuclear, enquanto uma formulação abstrata da modernidade, é um espaço de produção (o trabalho doméstico, o trabalho assalariado, o trabalho de cuidado) onde os trabalhadores não remunerados seriam as mulheres que exercem o trabalho doméstico<sup>636</sup>: as “rainhas do lar”.

Em um Brasil que detém uma herança escravocrata, as mulheres negras em sua maioria ocupavam "empregos domésticos nas áreas urbanas, em menor grau na indústria de transformação, e que permaneça como trabalhadora nos espaços rurais"<sup>637</sup>. Isto é, o seu cotidiano no trabalho doméstico não teria nada de esplendoroso e próximo da “realeza”. Elas seriam, enfim, segundo Sueli Carneiro, "antimusas", "rainhas de nada"<sup>638</sup>.

Este paradoxo é justamente o argumento central discutido nos feminismos brasileiros em páginas. A rainha do lar não era rainha de nada. Sua posição estava longe de qualquer traço de nobreza ou, ao menos, valorização. Contudo, o foco é dado ao intercruzamento de gênero e classe. Não discutia-se sobre a especificidade mulher negra, mas buscava ir além da questão das mulheres que sentiam-se enclausuradas em casa na tentativa de realizarem-se enquanto esposas e mães<sup>639</sup>. Nós Mulheres, na sua edição de número 2 em 1976 debateu largamente esta questão, como consta em seu editorial:

Trabalhando fora de casa ou não, são as mulheres as responsáveis pelo trabalho doméstico e, naturalmente, quem maior contato cotidiano tem com essa situação [problemas sociais como aumento dos gêneros alimentícios, salários baixos, ausência de creches e problemas no transporte público]. Executando este trabalho, elas garantem parte da existência dos trabalhadores e de sua geração futura. Assim, custo de vida e trabalho doméstico são problemas interligados e é por isso que donas de casa nos falam também de suas reivindicações (...). Sabemos também que devido às condições sociais e aos baixos salários, cada vez mais mulheres saem de casa à procura de trabalho, seja para seu sustento próprio, seja para aumentar o rendimento familiar. Entretanto, as opções são poucas e são as mulheres as mais prejudicadas pelo desemprego (sic). (...)<sup>640</sup>

<sup>634</sup> OYĒWUMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**. vol. 1, 2004. p.4.

<sup>635</sup> MELLO, 2016, p.143.

<sup>636</sup> CELENTANI, 2014. p.35.

<sup>637</sup> NASCIMENTO, 2019. p.261.

<sup>638</sup> CARNEIRO, Sueli. **Enegrecendo o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 7 jun. 2021.

<sup>639</sup> FRIEDMAN, Betty. **Mística feminina**. São Paulo: Editora Vozes, 1971. p.17.

<sup>640</sup> Editorial. **Nós Mulheres**. set-out. 1976. n.º2. p.2.

O trabalho dentro e fora de casa não se anulariam, mas sim se acumulariam. Além do trabalho doméstico historicamente destinado às mulheres, caberia também a complementação da renda familiar. Isto é, depois das horas de jornada de trabalho, o cuidado com a casa estaria destinado às mulheres, e não aos seus companheiros. A elas caberia também a preocupação com itens de necessidade básica. Outro caso posto por Nós Mulheres é o do desemprego e a dona de casa como uma espécie de disfarce para este problema social. Esta seria, enfim, a "rainha do lar" (FIGURA 85):

FIGURA 85: Capa de Nós Mulheres



Fonte: Capa. Nós Mulheres. set.out. 1976. nº2. Arquivo da Fundação Carlos Chagas.

O título dessa edição logo chama a atenção para uma provocação sobre o termo "rainha do lar". Conceição Cahu, autora dessa ilustração – sua assinatura está discretamente inscrita em um dos prédios –, sugere nesta imagem um reino. A rainha, a dona de casa, está como um gigante carregando o cenário todo em suas mãos: a escola, a igreja, familiares, a cidade.

Dentre o que ela segura, um artefato chama a atenção: um cetro? Uma vassoura? Ela o segura com firmeza e vigor, tal qual uma autoridade real o faria. Em vez de uma coroa, é o lenço em seus cabelos. Tal representação condiz diretamente com o título que traz relatos de donas de casa: "A rainha do lar não tem cetro nem coroa". A matéria logo diz: "Afinal o que se passa com a dona de casa; não é ela a rainha do lar, feliz em seu reinado, cercada de eletrodomésticos e do amor filial, mimada por seu marido, que se mata de trabalho para lhe fazer as vontades?"<sup>641</sup>. O que a matéria sugere é justamente apresentar o que vem a ser o mito da rainha do lar: feliz, bem arrumada, bem resolvida, doce.

Os relatos trazidos na matéria trazem a direção contrária. Célia, de vinte e sete anos, aponta que o trabalho ocupa o dia inteiro, que nunca acaba, que é interminável. Afinal, trabalhando fora de casa existe a hora de ir embora, mas em casa não<sup>642</sup>. Ela traz um outro relato sobre a sua profissão que chama bastante a atenção:

Você está trabalhando indiretamente para a sociedade... Em casa, você dá almoço, comida, lava a roupa do marido, então ele tem mais energia pra trabalhar no dia seguinte, pra render mais. Certo? Quer dizer que você não está fazendo isso para o seu marido. Você tá fazendo para a firma onde ele trabalha (...)<sup>643</sup>

O trabalho indireto para a sociedade, o trabalho para a empresa onde o marido trabalha, que Célia comenta cabe na ilustração de Conceição Cahu. É a dona de casa em conjunto com a fábrica, dentro de seu lar mas também mantenedora do que existe fora dele. Esse "trabalho invisível" que Célia aponta em seu cotidiano, bem como o de outras donas de casa, é o que se inscreve na ilustração da capa de *Nós Mulheres*. A dona de casa é uma gigante. E assim como tal figura mitológica e como uma rainha, ocupa uma posição central, de poder, de temor. Ela é o centro de tudo o que está ao seu redor, da sistematização urbana, das rotinas, das instituições. Ela é a figura central para que haja a regulação do que Célia aponta: com o trabalho doméstico, é possível a manutenção do trabalho de seu marido e, por consequência, do seu lugar de trabalho. Isto é, a produção doméstica enquanto uma categoria econômica, e não um trabalho de amor e cuidado<sup>644</sup>.

Conceição Cahu compôs uma narrativa visual nesta ilustração. Ela conta-nos uma história. Não há um começo e nem um fim, tampouco uma sequência. Porém, mostra-nos personagens e cenários. Fez-se um apanhado de formas e de fragmentos do cotidiano daquela mulher, da "rainha do lar". Se construiu uma pequena história dela mesma, do seu dia-a-dia, de

<sup>641</sup> A rainha do lar não tem cetro nem coroa. *Nós Mulheres*. set-out. 1976. n.º2. p.8.

<sup>642</sup> Ibidem.

<sup>643</sup> Ibidem. p.9.

<sup>644</sup> GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Cidade do México: Universidad Autonoma de la Ciudad de Mexico. 2006. p.114.



suas angústias, dos personagens de sua vida e de sua rotina. Mostrou, através da abundância de elementos, pessoas e cenários, o agito de sua rotina. A casa, lugar que poderia ser de calma e tranquilidade – o lugar para se descansar, por exemplo – para a dona de casa não era assim. Através de sua figura, com olhos firmes e segurando a cidade ao seu redor, ela ocupa um local inclusive de monstruosidade e de desnaturalização do seu local social e de seu dia-a-dia.

Outros desenhos de Conceição Cahu ilustravam a matéria, mostrando, como uma espécie de diário, o que seria na prática vir a ser uma "rainha do lar": a repetição, o trabalho solitário, o trabalho pesado e interminável (FIGURA 86):

FIGURA 86: Dona de casa de Conceição Cahu

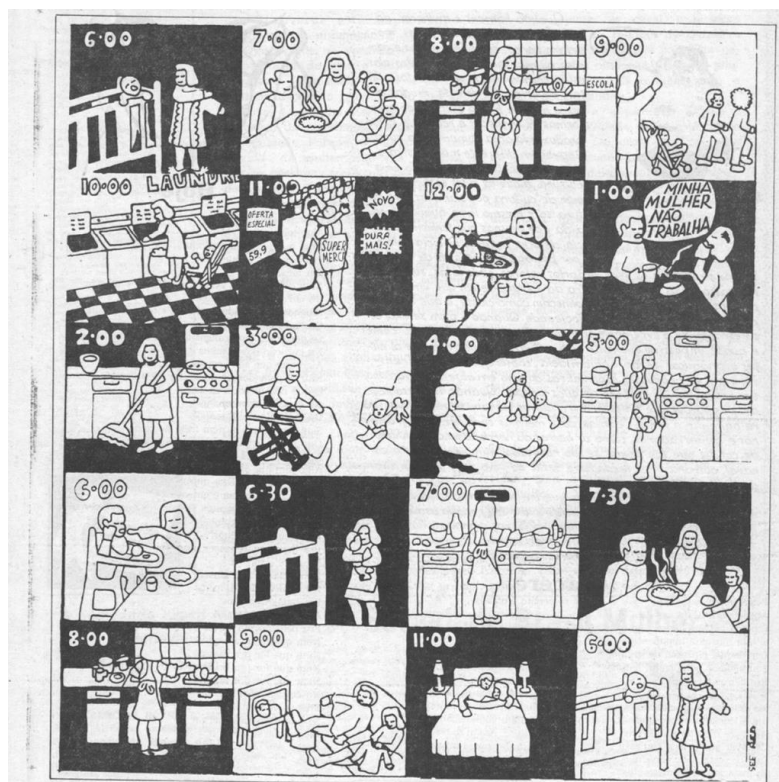


Fonte: **Nós Mulheres**, set.out. 1976. nº2. Arquivo da Fundação Carlos Chagas.

Uma mulher – a mesma da capa ou não, não sabemos – é representada em seu cotidiano como dona de casa em pequenas ilustrações que emolduram a matéria. Nas hachuras e traços duros característicos de Conceição Cahu, esta mulher não está descansando, tampouco tem quaisquer privilégios de uma "rainha". Ora picando alimentos para fazer uma refeição para a família, ora limpando o chão, temos aqui a representação dos relatos apresentados na matéria de **Nós Mulheres**. Ou ainda, a representação do trabalho doméstico enquanto exaustivo, repetitivo.

Em **Brasil Mulher**, a repetição no trabalho doméstico também foi apresentada em uma série de quadrinhos (FIGURA 87):

FIGURA 87: Quadrinhos de Brasil Mulher



Fonte: Brasil Mulher. ago. 1977. n.º8.

Nesta sequência de vinte quadrinhos, somos espectadoras de um dia da vida de uma mulher. Cada quadro é acompanhado de um horário, denotando uma sequência de atividades de sua rotina como dona de casa, mãe e esposa. Enfim, a história se encerra com a mesma imagem: a mãe acordando às seis da manhã para acolher sua filha que acordou em seu berço. Uma rotina infinita.

Tal qual um diário, é relatada a rotina desta mulher. Ao mostrar os horários de seu dia-a-dia, busca-se a sua desnaturalização, mostrando-o enquanto um lugar destinado à subordinação e sem uma divisão justa de tarefas entre a esposa e seu marido. Mostra como opera a “carga mental”<sup>645</sup> desta mulher, que vive seus dias com base em horários que não são os seus, mas dos outros. A categoria de “carga mental”, cunhada por Monique Haicault, busca definir como a gestão do trabalho doméstico é destinada as mulheres, sobrecarregando-as.

Um trabalho contínuo, com uma temporalidade própria: organizar a casa, ao mesmo tempo em que se pensava na gestão do lar, o cuidado com as crianças, a comida do marido, as roupas que devem usar. Seu marido a acompanha em algumas das sequências. É ele que está na mesa da cozinha pela manhã, e assistindo televisão e na cama no período da noite. Em contraste, não é ele quem realiza os trabalhos domésticos.

<sup>645</sup> HAICAULT, Monique. La gestion ordinaire de la vie en deux. *Sociologie du Travail*, Elsevier Masson, 1984, n.º26. p.268.

Um ruído no meio da sequência é o à uma da tarde, quando o marido está sentado à mesa conversando com um colega sobre a sua esposa: "mulher minha não trabalha". Isto é, toda essa longa sequência de um trabalho de quinze horas e sem direito a intervalos, para ele não seria trabalho, mas alguma outra coisa. Uma da tarde, convencionalmente, é horário de trabalho na maior parte dos escritórios. Isto mostra, em contraste, como seu marido não entendia o trabalho doméstico de sua esposa enquanto trabalho. O quadrinho, enfim, dá a ver a reivindicação feminista de que o trabalho doméstico seria não um destino biológico, mas sim uma categoria econômica: as mulheres como uma oculta reserva da mão-de-obra do capitalismo, como se fossem suas agentes invisíveis que o mantivessem em funcionamento<sup>646</sup>. Invisíveis pois seus trabalhos não recebem salários e seus serviços e produtos não têm preços tabelados. Além disso, seus trabalhos – fazer comida, lavar a roupa, costura, dentre outros – também só seriam vistos e valorizados quando não realizados.

Outra interpretação possível da fala do marido é a de que este homem não deixava ou, pelo menos, coagia a sua esposa a não trabalhar fora de casa. Em 1962, promulgado por João Goulart, havia o estatuto da mulher casada em vigor no Brasil, onde previa, dentre outras coisas que

o marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher, no interesse comum do casal e dos filhos  
 (...) A mulher não pode, sem autorização do marido (art. 251): I - praticar os atos que este não poderia sem consentimento da mulher (art. 235)(...)<sup>647</sup>

Basicamente a lei fazia com que a mulher não pudesse participar do mercado de trabalho fora de casa sem a tutela de seu marido, o que gerava ainda mais naturalização da ausência da mulher no trabalho fora de casa e de um papel de provedor do seu companheiro. O argumento de "mulher minha não trabalha" seria um fator de exaltação para estes homens que conseguiam arcar com os gastos da casa e, ao mesmo tempo, apoderar-se de suas esposas. Este era um fenômeno bastante discutido em *Brasil Mulher*, que levantava a importância da participação das mulheres no trabalho produtivo fora de casa, como forma de escapar da alienação do lar e criar contato com problemas sociais, de ordem coletiva<sup>648</sup>.

Outro elemento que a mulher carrega consigo é um sorriso. Outras representações do trabalho doméstico por parte da imprensa feminista não carregam essa marca. Notemos que é um sorriso padronizado, como se fosse um rabisco. É o mesmo sorriso, como se fosse compulsório, obrigatório. É naturalizado. É uma mulher que não reclama. É a imagem criada

<sup>646</sup> MELLO, 2010. p.102.

<sup>647</sup> BRASIL. Lei nº4.121. 27 ago. 1962.

<sup>648</sup> **Brasil Mulher**. abr. 1977. Edição especial.



ao redor do imaginário dessa "rainha do lar": sempre amável e sorridente cuidando da casa (FIGURA 88):

FIGURA 88: Anúncio de eletrodomésticos em O Cruzeiro



Fonte: O Cruzeiro. n°40. 19 jul. 1959. p.84

Este anúncio mostra a sorridente e bem arrumada dona de casa mostrando o que haveria de mais moderno – e de melhor – em sua casa: um refrigerador. Ela está com seus cabelos presos e alinhados em um penteado elegante e, embora de avental, ele está limpo, passado e muito bem acinturado. Ela também está com brincos e com uma maquiagem intacta. Por mais que esteja encenando que está a realizar suas tarefas domésticas, em sua aparência não demonstra nenhum sinal de cansaço ou insatisfação. É uma mulher bonita e que quer o melhor para a sua casa e para a sua família. Ela é a “rainha do lar”.

O sorriso da propaganda contrasta com a dona de casa de Nós Mulheres e Brasil Mulher. Em uma, a face austera; em outra, o sorriso petrificado e mecânico. Estas mulheres encenam e engatizam estigmas de dominação e questionam estereótipos. Questionam o que é ser a dona de casa “de revista” a partir de imagens de revolta e indignação. Delineiam e expõem “configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível”<sup>649</sup>.

Isto é, essas donas de casa não são imagens que fornecem um guia de ação política. Segundo Jacques Ranciere, a política existente em imagens não consiste em seus conteúdos,

<sup>649</sup> RANCIERE, 2010. p.100.

tampouco enquanto instruções motoras para a ação e tomada de consciência de possíveis fórmulas de opressão. Não há um roteiro estabelecido entre intenção de quem produziu as imagens e as formas de recepção das mesmas. Contudo, a potência política das imagens cabem em sua potência de desordenar regimes de visibilidade bem estabelecidos e ponderar sobre ordens discursivas opressoras. Embaralha o que se espera ver.

São imagens que não podem ser pensadas de modo isolado, mas dentro de relações entre imagens antecedentes, com os poderes de significação que interagem com elas, seus efeitos e afetos. São donas de casa que ironizam a mulher bem arrumada e sorridente da propaganda. Zombam porque sabem que ela é uma ficção. Ridicularizam as formas como ela aparece sorrindo, mostrando o quão prazeroso e leve o trabalho doméstico pode vir a ser e como elas podem ser felizes nas suas rotinas.

O quadrinho, é evidente, não esboça um tom propagandescos. Porém, se utiliza deste mesmo recurso publicitário em uma forma de inversão de seu próprio discurso. Ironiza com as ficções perpetradas pelo imaginário do que vem a ser a “rainha do lar”, a dona de casa sorridente e impecável, a expondo enquanto uma ficção em interação com o real:

O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias<sup>650</sup>.

Uma “ficção dominante”. Embora irreal, ilusória, é a forma de dominação. Em contraponto, a mulher dos quadrinhos sorri como ela, enfatizando a falsidade deste sorriso. Mostra que a rotina do trabalho doméstico está longe de ser fácil ou prático. Parte do recurso narrativo que mostra esta subversão do sorriso está no fato de ser uma história em quadrinhos. Aliás, uma história em quadrinhos praticamente sem falas. A mulher não fala. Ela apenas sorri e produz.

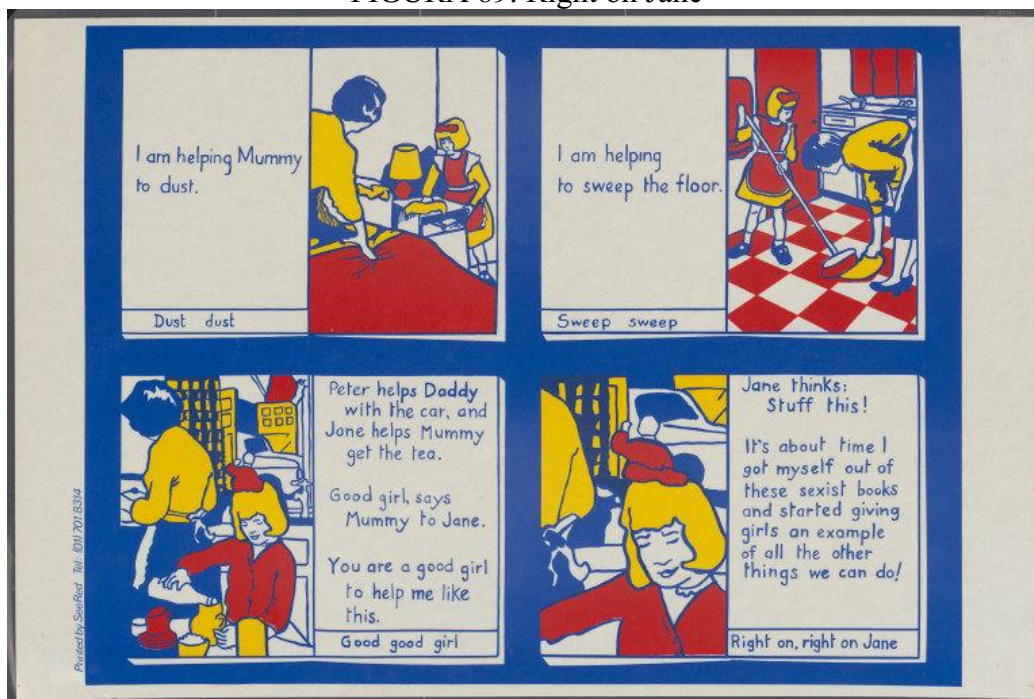
Vale destacar que este quadrinho não foi produzido pelo corpo editorial de Brasil Mulher. O coletivo "See Red", originário de Londres, foi autor desta série em quadrinhos. Ex-estudantes de Artes, ao verem um anúncio da revista feminista marxista "Red Rag" (em tradução literal, "Trapo Vermelho") convocando mulheres para integrar um grupo combativo às imagens das mulheres nos anúncios e na mídia em geral. Assim, iniciou-se um processo de criação de cartazes de serigrafia de militância feminista. Eram trabalhos produzidos

---

<sup>650</sup> Ibidem. p.74.

coletivamente por mulheres que eram ativas no feminismo, onde mesclavam temas como trabalho doméstico, cuidado com as crianças e imagens de mulheres na mídia<sup>651</sup> (FIGURA 89):

FIGURA 89: Right on Jane



Fonte: SEE RED. Right on Jane. 1980. Serigrafia. 53,7 x 78,7 cm. Museu Victoria and Albert.

Um dos recursos visuais que o coletivo "See Red" utilizava com frequência era a linguagem sequencial dos quadrinhos. Tanto os quadrinhos que estavam em *Brasil Mulher* quanto em "Right on Jane", que não circulou na imprensa feminista brasileira, mostram uma sequência de ações. Uma sobre o dia-a-dia de uma dona de casa, outra sobre uma menina que ajuda a sua mãe nas tarefas domésticas. Nos primeiros três quadrinhos, ela era uma boa menina por ajudar sua mãe. Suas atividades e o próprio elogio da mãe à Jane também é repetitivo e sugere obediência: "Estou ajudando mamãe a tirar o pó", "Estou ajudando a varrer o chão", "Peter ajuda papai com o carro, e Jane ajuda mamãe a pegar o chá. Boa menina, diz mamãe a Jane. Você é uma boa menina por me ajudar assim"<sup>652</sup>.

Contudo, no quarto e último quadrinho há uma inversão. Nele está escrito: "Que se exploda! É hora de eu me livrar desses livros sexistas e começar a dar às meninas um exemplo de todas as outras coisas que podemos fazer!"<sup>653</sup>. Esta trajetória de quatro quadrinhos mostra também de que as filhas e meninas aprendem também a repudiar o lugar do trabalho doméstico, entendendo-o enquanto algo humilhante em vez de apenas satisfatório.

<sup>651</sup> **About See Red.** Ver em: <<https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/about-see-red/>>. Acesso em: 7 mai. 2021.

<sup>652</sup> Tradução minha.

<sup>653</sup> Tradução minha.

Enfim, o quadrinho como ferramenta narrativa também conversava com o universo pop o qual estava inserido. Os quadrinhos da banca de revista, das páginas finais dos jornais, tão integrado no universo da sociedade de consumo da década de 1970 tornava-se possível um reconhecimento maior do público leitor do que estava consumindo. Sem falas, sem discussões, mulheres da Inglaterra e mulheres brasileiras de classe média conseguiam ver suas rotinas naqueles quadrinhos que estavam em *Brasil Mulher*, com suas adaptações e perspectivas próprias.

A questão da sociedade de consumo liga-se a uma outra tarefa doméstica, própria do século XX: fazer compras. Às onze da manhã a mulher dos quadrinhos de "See Red" está em um supermercado, entre gôndolas e promoções bombásticas: "dura mais", "oferta especial", entre outros. Em sua rotina de vinte e quatro horas, o único momento em que ela sai do espaço de sua casa é para ir ao supermercado. Contudo, isto é deixar de se realizar o trabalho doméstico por estar saindo para o espaço público?

Betty Friedman, relatando a rotina das donas de casa das camadas médias, situou o ato de ir às compras como uma das atividades cotidianas das mulheres mais ligadas ao ambiente social, como levar os filhos para passear ou fazer companhia ao marido. Isto é, uma atividade externa ao lar, mas que acompanha a família da dona de casa<sup>654</sup>. Escolher o que comer, os produtos de limpeza corretos e os itens que faltam em casa é uma tarefa de cuidado, relacionada à alimentação, e uma atividade administrativa.

Ou seja, a relação comercial travada em um supermercado no ato de compras de produtos de abastecimento doméstico não é uma troca de dinheiro por mercadoria das mais simples, mas permeada de relações de gênero. Como novamente no quadrinho: Às nove da manhã, os filhos saem de casa, então às dez lavaria as roupas e às onze iria ao supermercado. O que esta imagem nos aponta é que o abastecimento doméstico, a ida ao supermercado, seria uma tarefa doméstica como qualquer outra. O supermercado como extensão da casa: um lugar externo, mas que ainda tem traços de continuidade. E, tal como uma tarefa doméstica, está permeado de camadas de invisibilização e infinitude. Sempre será necessário retornar ao supermercado, assim como sempre será necessário passar pano, varrer e cozinhar.

O supermercado é um espaço construído para ser eficiente, de autosserviço. Um espaço que é um bombardeio de imagens espetaculares: promoções, ofertas imperdíveis, embalagens de cores gritantes, corredores cheios. É um espaço de pouca autonomia, de exercício de tarefas e afazeres de cuidado ao lar (FIGURA 90):

---

<sup>654</sup> FRIEDMAN, 1971. p.19.

FIGURA 90: Detalhe da capa de Brasil Mulher



Fonte: Capa. **Brasil Mulher**. dez.1977. n°10.

Na capa da décima edição de *Brasil Mulher*, datando de dezembro de 1977, foi criada uma colagem: uma mulher em um mar de mercadorias. Absorvente, adoçante, panela, desodorante, creme dental, shampoo, lustrador de móveis, dentre outras embalagens plásticas indistinguíveis. Produtos que poderiam muito bem estar em uma lista de compras, embalagens que poderiam estar em um catálogo de supermercado, entre ofertas e preços. Imagens cotidianas, imagens do espetáculo.

Dentro deste oceano de embalagens, uma mulher apavorada encontra-se mergulhada. Afogando-se, pedindo ajuda. Seus olhos lhe foram arrancados, mas sua boca entreaberta e os braços erguidos e tensos não deixam esquecer que ela é uma representação do suplício.

Agonia, medo, suplício. De toda forma, esta é uma representação de uma mulher em sofrimento. Essa reação intensa e corporizada quanto a uma ameaça que está por vir, o medo é um tema estrutural para se falar sobre os feminismos, segundo Sara Ahmed. Afinal, o medo acompanharia as experiências cotidianas das mulheres: medo de andar na rua, medo de sofrer violências, medo de ser hostilizada. Isto é, o acesso das mulheres ao espaço público é, diversas vezes, mediado pelo medo<sup>655</sup>.

<sup>655</sup> AHMED, 2015. p.116.

Um suplício entre as gôndolas de um supermercado. Uma cena irreal, hiperbólica, que rompe com a ordem do esperado. Uma cena que redispõe objetos e imagens do mundo comum. Ou ainda: uma cena do dissenso, que é constituída quando ações de sujeitos invisibilizados irrompem, delineiam novas possibilidades de se fazer ver<sup>656</sup>. Assim, redispõem o olhar, criam situações que alteram formas de percepção, questionando justamente o porquê destas cenas gerarem incômodo.

A dona de casa com a sua lista de compras observando as gôndolas de supermercado é uma tarefa doméstica associada ao lazer, a saída de casa para Betty Friedman<sup>657</sup>, mas não é por isso que viria a ser, necessariamente, uma atividade sempre prazerosa. Também é o local onde as mulheres deparavam-se com o arrocho salarial e menor poder de compra. Este cenário, coberto de relações de gênero e de impasses econômicos, era vivido e convivido no silêncio pacífico dos corredores do supermercado. A imagem da mulher que delira, que pede ajuda entre as embalagens, redispõem o mundo comum e situações cotidianas, põe em questão ordens dominantes que silenciam conflitos. Uma imagem que imagina novos modos de ver.

O Ocidente encontrava-se na década de 1970 acostumado a acompanhar imagens da dor e do suplício. Imagens de tortura e dor perpretadas nas montagens cinematográficas que foram difundidas ao longo do século XX, e também nas imagens documentais da guerra e da fome. Imagens cinematográficas encenando o terror, medo, violência e também as imagens documentais da guerra, da fome, do extermínio. Imagens que nos trazem a intensidade das formas corporais através dos tempos<sup>658</sup> (FIGURA 91):

FIGURA 91: Guerra do Vietnã

---

<sup>656</sup> RANCIERE, 2010.

<sup>657</sup> FRIEDMAN, Op.cit.

<sup>658</sup> DIDI-HUBERMAN, 2001. p.634.



Fonte: UT, Nick. The terror of war. Fotografia. 1972. Acervo da Galeria Nacional de Arte de Washington D.C.

É o caso da fotografia que mostra Kim Phuc, uma menina sem roupas, de braços abertos e gritando de dor por conta das queimaduras das bombas napalm da Guerra do Vietnã. Uma imagem "intolerável", como disse Rancière sobre as fotografias da guerra<sup>659</sup>. Uma imagem que provoca culpa, por se fazer vista e quem a vê sentir-se impotente. Culpa pois quem a vê sabe que o que ela mostra são as ações do imperialismo americano<sup>660</sup>.

A imagem da dor, do pedido de socorro através de gestos do corpo: o choro, a tensão dos braços, o corpo indefeso. Mesma figuração é a que aparece no rosto e nas contrações musculares do Grupo de Laocoonte (FIGURA 92):

#### FIGURA 92: Laocoonte e seus filhos

<sup>659</sup> RANCIÈRE, 2012a. p.84.

<sup>660</sup> RANCIERE, 2010, p.85.





Fonte: S/A. Grupo de Laocoonte. 27 a.C – 68 d.C.  
Escultura em mármore. Acervo dos Museus do Vaticano.

A escultura mostra Laocoonte e seus dois filhos, Antífantes e Timbreu, sendo ameaçados por uma serpente marinha, como narra o episódio da Guerra de Troia e o poema épico “Eneida” de Virgílio, escrito no século I a.C. A expressão de Laocoonte apresenta um descompasso entre a intensidade da situação e o que parece ser um gemido medroso e comedido. A gestualidade de seu corpo remete a uma impotência apesar de sua grande força muscular<sup>661</sup>.

Aby Warburg, ao estudar o grupo escultórico, sobretudo pelo seu interesse pela imagem da serpente e o ritual hopi<sup>662</sup>, inseriu a imagem de Laocoonte em uma de suas pranchas do Atlas Mnemosyne, a de número seis. Imagem do “máximo sofrimento humano” que, com a serpente, levou ao “símbolo trágico” por vingança dos deuses que enviaram o animal maldito<sup>663</sup>. Uma cena da força destruidora do mundo inferior que resultou em um símbolo trágico do helenismo.

Uma agonia tensiva, muscular e expressiva, reside também na gestualidade da mulher que se afoga nos produtos de um supermercado. Uma força lhe foi enviada, subitamente, que a devora sem explicação. Seu corpo se agita em terror, expondo a emoção enquanto um movimento. Um mover-se que, como explica Didi-Huberman, localiza-se tanto dentro quanto fora. Embora contido e experienciado dentro de si, extravasa e manifesta-se nos movimentos

<sup>661</sup> WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre Arte Antiga**. Movimento, Porto Alegre. 1975.

<sup>662</sup> Ver em: WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios pueblo na América do Norte*. In.: WARBURG, 2015.

<sup>663</sup> WARBURG, 2015. p.221.



do corpo<sup>664</sup>. Sara Ahmed complementa: em uma cena de medo, de pavor, há uma experiência corporal intensa, com suor, espasmos, aceleração cardíaca, o corpo treme, paraliza. Um sentimento que

(...) como a dor, é sentido como uma forma desagradável de intensidade. Mas embora a experiência vivida do medo possa ser desagradável no presente, o desprazer do medo também está relacionado ao futuro. O medo implica uma antecipação de danos ou lesões, projeta-nos do presente para o futuro. Mas o sentimento de medo nos pressiona para esse futuro como uma intensa experiência corporal no presente<sup>665</sup>.

Nessa colagem de Brasil Mulher o medo e o pavor remetem em muito a um pesadelo. Um sonho de terror que afeta o seu corpo. O paraliza, o agita. Há o medo do absurdo, medo do porvir. É colocada em sujeição. Afinal, não há nada que possa ser feito, não há nada que poderia defendê-la do desmoronamento dos produtos do supermercado.

Imagens coladas do cotidiano em conjunto com o absurdo do sonho. Como se a mulher estivesse sonhando em estar sendo devorada pela sua lista de compras e suas atividades cotidianas. Uma imagem ficcional, onírica, mesclando elementos da esfera real (as mercadorias) com os do delírio de se estar sonhando e criando ficções (se afogar em meio às mercadorias). Há, em consequência, uma ridicularização dos elementos cotidianos do trabalho doméstico, deslocando-os de seus lugares-padrão.

De qualquer maneira, fora a capa de Brasil Mulher, não foi tecido um largo debate sobre a invisibilização do ato de se fazer compras nas vidas das donas de casa nesta edição. Ela, inclusive, foi publicada em um tempo em que o boletim estava sofrendo uma série de mudanças internas. De acordo com Joana Lopes, as integrantes do boletim que eram de partidos de esquerda (mais especificamente a AP, PCB e o PC do B) haviam vencido as eleições da diretoria da Sociedade Brasil Mulher, na proposta de direcionar o periódico mais para questões de classe<sup>666</sup>. Estas rachas e conflitos tornavam-se, para algumas integrantes, muito desgastantes, com muitos conflitos e disputas<sup>667</sup>.

Esta edição tinha como sua diretora responsável Ana Maria de Cerqueira Leite. É um nome pouco recorrente na historiografia e as fontes sobre ela são escassas. Seu nome apareceu em algumas edições de jornais como uma atriz de teatro que esteve ativa nos palcos na década

<sup>664</sup> DIDI-HUBERMAN, 2016. p.28.

<sup>665</sup> AHMED, 2015, p.109.

<sup>666</sup> CARDOSO, 2004, p. 92-93.

<sup>667</sup> LEITE, Op.cit. p.237.

de 1960<sup>668</sup>. Também aparece na lista de anistiados políticos da Comissão da Anistia<sup>669</sup>. Contudo, não é possível afirmar que esta era a mesma diretora de Brasil Mulher.

Dito isso, sabendo da virada de Brasil Mulher às pautas voltadas a esquerda, o conteúdo da revista teve suas modificações. Nesta edição, de número dez, falou-se sobre o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica<sup>670</sup>, teatro popular, a falta de creches, manifestações estudantis na PUC de São Paulo, greve de fome dos presos políticos brasileiros, moradias precárias em conjuntos habitacionais e latinoamericanas exiladas.

Isto não implicou, contudo, em ignorar completamente questões como o trabalho doméstico. Persistia a noção de que

a entrada da mulher na produção coletiva foi transformada pelo capitalismo em mais uma forma de opressão e superexploração da mulher (...) Não é possível superar a discriminação histórica contra as mulheres somente com intervenção econômica. Torna-se necessário tratar da subjetividade e das questões da intimidade<sup>671</sup>.

Não seria de se estranhar, portanto, uma capa de uma mulher sendo engolida pelas suas compras do supermercado. Era uma imagem que se relacionava com a pauta de Brasil Mulher de colocar em importância as fórmulas de opressão do cotidiano das trabalhadoras domésticas, notando as relações desiguais de poder existentes no preâmbulo da domesticidade.

Uma outra matéria, de outra edição, também chamava a atenção para este debate: o artigo "Mulher: um mito, até quando?", publicado em dezembro de 1977. Nota-se que o uso da analogia da mulher enquanto um mito é deveras recorrente: o da rainha do lar, a mulher como tal. O papel da esposa, suas responsabilidades e suas insatisfações ocupavam a matéria de duas páginas, que ocupava o centro da revista. A questão do trabalho doméstico e do casamento vai mais a fundo nos subtópicos "Lugar de mulher é na cozinha" e "Males 'profissionais' da dona-de-casa". Entre estes dois fragmentos de texto, há a seguinte imagem (FIGURA 93):

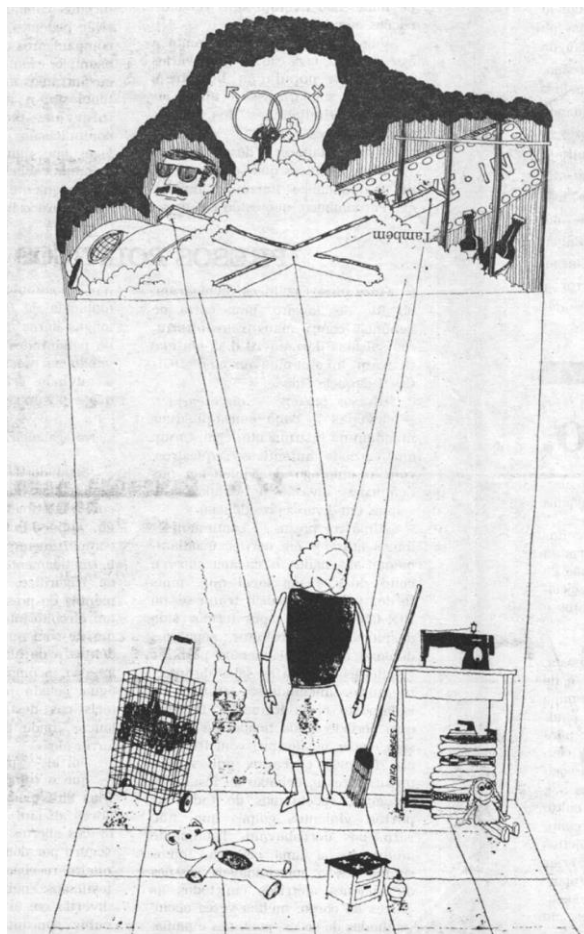
FIGURA 93: Mulher – um mito até quando?

<sup>668</sup> Teatro italiano em São Paulo. *Diário da Noite*. 29 abr. 1960; VIANA, Hilton. Intriga e amor. *Diário da Noite*. 22 jul. 1969.

<sup>669</sup> **Requerimentos de anistia deferidos**. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/estadao-verifica/wp-content/uploads/sites/690/2019/03/Anistiados-Pol%C3%ADticos.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2021.

<sup>670</sup> Será discutido no próximo subcapítulo.

<sup>671</sup> TELES; LEITE. 2013. p.255.



Fonte: Brasil Mulher. dez.1977. n°12.

Na ilustração há a assinatura de Chico Borges como autor, ao lado da mesa. Ao pesquisar seu nome em Brasil Mulher e em jornais que circulavam na década de 1970, não foi possível encontrar qualquer vestígio de sua participação e produção como artista.

Os objetos dessa cena são jogados, sem nenhum tipo de organização, como se uma criança tivesse acabado de brincar com eles. Um fogãozinho, uma boneca de pano, um urso de pelúcia: são "brinquedos de menina". O fogão em miniatura, a boneca que serve como um simulacro de filha para as meninas que brincam com ela, o urso que transmite ternura. Miniaturas e pequenas simulações da realidade em forma de brincadeira. Brincar de casinha.

Os estereótipos de gênero, demarcados desde a infância, são representados no formato das miniaturas dos brinquedos, do faz de conta. Assim como brinca-se de casinha e brinca-se de fantoche, há os objetos reais desse jogo dispostos no cenário da ilustração. Um deles é a máquina de costura, instrumento para pequenos reparos nas roupas e tecidos da família<sup>672</sup>. Costurar, bordar, remendar eram propagandeados enquanto atos de amor da mãe para a sua

<sup>672</sup> No próximo subcapítulo a imagem da máquina de costura será melhor trabalhada.

família<sup>673</sup>. Um trabalho que não é rotineiro como varrer, passar roupas, lavar louça e, por consequência da ausência de rotina, seria costumeiramente visto enquanto um ato de lazer ou cuidado com a família, e não como trabalho doméstico como qualquer outro<sup>674</sup>. Outro elemento neste cenário é o carrinho de feira, demarcador da extensão do lar para o mundo das compras e da manutenção do lar como responsabilidade da mulher. O cenário é de um cômodo velho, deteriorado, necessitando de cuidados e reparos.

A figura central da ilustração é a dona de casa. Estática, só conseguiria se movimentar por suas cordas de marionete. Somente através de sua manipulação conseguiria então segurar a vassoura, costurar, limpar a casa e recolher os brinquedos deixados no chão. Sem alguém manuseando as cordas ligadas às extremidades de seu corpo, é apenas uma boneca. Uma metáfora sobre manipulação, controle e obediência. Este cenário, porém, assemelha-se em muito como se realmente fosse um mundo de brinquedo, um pequeno teatro, onde acima alguém, um indivíduo, manipularia e encenaria um roteiro pré-determinado.

Como sugere a ilustração de *Brasil Mulher*, quem manuseia este cenário é um conjunto de elementos. Em uma composição triangular, acima de tudo está o topo do bolo do casamento: uma miniatura do esposo e esposa. Ao lado esquerdo, o marido com um carro que assemelha-se a um Fusca. Ao lado direito, bebidas e um letreiro luminoso de *drive-in*, modelo de consumo onde se alimentaria ou assistira a um filme dentro do próprio automóvel que se estendeu pelo Brasil na segunda metade do século XX<sup>675</sup>.

Isto é, quem assume o controle dessa marionete é o seu marido. A crítica esboçada nesta imagem é à família patriarcal. A matéria, inclusive, apresenta dilemas sobre este assunto com a utilização de relatos pessoais de mulheres trabalhadoras. O primeiro a ser apresentado é a insatisfação sexual dentro do casamento: "o homem é o símbolo da liberdade sexual, enquanto a mulher é instrumento de prazer"<sup>676</sup>. Assumir as tarefas domésticas e dar prazer ao marido seriam parte do mesmo contrato, portanto. Um contrato velado e basilar da divisão sexual do trabalho dentro de casa<sup>677</sup>.

<sup>673</sup> Em sua tese, Soraia Carolina de Mello mostra um anúncio de máquina de costura da marca Singer, cujo enunciado é: "Costurar é um ato de amor". Ver em: MELLO, 2016. p.227.

<sup>674</sup> TORRES, Cristina. El trabajo doméstico y las amas de casa: el rostro invisible de las mujeres. **Mujer y Trabajo**, n° 2. Montevideo: CIEDUR, 1988. p. 20.

<sup>675</sup> RIAL, Carmen. Os fast-foods, uma homogeneidade contestável na globalização cultural. **Horizontes Antropológicos**. Ano 3, n. 5, Porto Alegre, 1997. pp. 140-180.

<sup>676</sup> Mulher: um mito, até quando? **Brasil Mulher**. n°10. dez. 1977. p. 8.

<sup>677</sup> PATEMAN, Carole. **The sexual contract**. Inglaterra: Polity Press, 1988. p.ix.

Discussão essa que era central nas esquerdas e no feminismo marxista, que via uma relação fundante entre monogamia, propriedade privada e Estado<sup>678</sup>. A família patriarcal, portanto, seria juntamente com a propriedade privada as causas principais da opressão feminina<sup>679</sup>. Isto é, o patriarcado enquanto um sistema que caminha conjuntamente e indissociavelmente ao capitalismo, que opera as mulheres como uma propriedade privada das famílias. Na matéria, este assunto encontra-se com a ideia de uma “dupla moral sexual”: há “uma dupla moral sexual que é permissiva ao homem e repressiva a mulher. O adultério, por exemplo, é permitido ao homem e severamente condenado para a mulher”<sup>680</sup>.

O adultério seria um crime contra o sacramento do matrimônio, um desagregador da santidade da família. Sobre a virgindade, a esposa deveria entregá-la ao seu marido e manter-se fiel a ele<sup>681</sup>. Mulheres que pediram aos seus maridos por maior atividade sexual disseram a Brasil Mulher que foram recriminadas por eles, chamando suas esposas de “mulher de zona, assanhada”<sup>682</sup>. Isto é, impondo às mulheres que se casem virgens, ao longo de seus casamentos a sua sexualidade lhe é continuamente negada. O corpo da esposa à disposição apenas do marido e quando ele quiser. Assim que ele quiser manipular suas cordas.

Voltando ao artigo, à esquerda o subtítulo é “Lugar de mulher é na cozinha”. Pois é exatamente este o lugar onde a mulher, a marionete, se encontra. No primeiro parágrafo lê-se: “Vamos, diga lá, você já parou para pensar no que aqueles comerciais de TV dizem quando uma dona-de casa “como você” aparece na tela? pois saiba que é um insulto! Quer ver?”<sup>683</sup> Certamente a dona de casa das propagandas não aparece em uma representação irônica, a colocando enquanto uma boneca de madeira, tampouco com um semblante triste, em uma cozinha bagunçada e deteriorada. Mostra, como o artigo bem aponta, uma mulher bem arrumada em uma cozinha espaçosa e brilhante de tão limpa. Na compreensão dos comerciais de televisão enquanto tecnologias sociais produtoras de determinadas representações subjetivas

---

<sup>678</sup> Friedrich Engels, em sua busca pela reflexão e historicidade dos arranjos familiares ocidentais na modernidade, percebeu a monogamia não enquanto um fruto de amores e paixões, mas sim enquanto resultado de um contrato social do ato do casamento. A monogamia enquanto uma forma – e uma fórmula – de se ter herdeiros vindos de apenas um pai. Assim, formou-se um modelo de família baseado em condições econômicas – e, por consequência, não naturais – conectado basilamente na consolidação da propriedade privada (ENGELS, Op.cit. p.18) e, em decorrência da monogamia, um desenvolvimento do antagonismo entre homens e mulheres (Ibidem).

<sup>679</sup> BORGES, Joana Vieira. **Trajetórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História), Florianópolis/UFSC, 2013. p.168.

<sup>680</sup> Mulher: um mito, até quando? Ibidem.

<sup>681</sup> BEAUVOIR, 1970. p.169.

<sup>682</sup> Mulher: um mito, até quando? 1977. p. 9.

<sup>683</sup> Ibidem. p. 8.

de gênero<sup>684</sup>, o artigo conclui: "tempo vai, tempo vem, e a historinha continua a mesma. Você evidentemente nasceu também para a cozinha e mais nada"<sup>685</sup>.

Representar esta mulher com suas cordas, sendo manipuladas não por mãos humanas, mas por um conjunto de relações, mostra-nos que a representação não é o gesto de produzir uma forma visível, mas sim de expor um equivalente<sup>686</sup>. Produz uma distância e uma dessemelhança, uma relação “entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”<sup>687</sup>. Um jogo entre o dizível e o visível, é isto o que esta mulher faz: demonstra a sua frustração com a sua falta de agenciamento, a sua sobrecarga. Ela expõe, dá a ver, o que se tenta esconder por baixo do tapete da cozinha. Revela sujeitos, ações e silenciamentos e faz ser vista.

Pensando nela enquanto uma imagem que compõe um grande painel das ações e imaginatividades de políticas feministas, ela torna visível através da sua combinação de signos e expressões os discursos dominantes que atingiam as mulheres que expuseram seus relatos nas páginas de *Brasil Mulher*. Mostra de uma outra forma o que não era facilmente visto – pelas mulheres que foram entrevistadas ou pelas próprias leitoras – provocando novas relações e novas formas de ver as suas próprias rotinas e experiências.

Cria-se assim uma continuidade entre percepções e afetos. A dinâmica da relação entre estas imagens de mulheres e a sua dimensão política é também da seguinte forma:

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do isso e do eu, do qual emergem os mundos próprios do nós político<sup>688</sup>.

É elaborada assim uma ficção própria, a materialização de suas demandas, questionamentos e insatisfações. Sem rosto, sem nome e sobrenome, em anonimato. Eram muitas as mulheres que trabalhavam em suas casas com reivindicações semelhantes, afinal. Criava-se uma identidade e uma identificação coletivas. Centraliza o chão da cozinha enquanto cenário comum de uma peça a ser ensaiada e performada dia após dia.

A ironização da cozinha enquanto um lugar de destino das mulheres é tema de uma vídeo-performance relativamente conhecida. “Semiótica da Cozinha” de Martha Rosler (1943), criada em 1975, é uma obra na qual a artista, tal qual uma apresentadora de programa culinário da televisão, apresenta utensílios da cozinha em ordem alfabética. O tom de voz é monótono, o

<sup>684</sup> LAURETIS, 2019. p.124.

<sup>685</sup> *Mulher: um mito, até quando?* 1977. p. 8.

<sup>686</sup> RANCIERE, 2010, p.139.

<sup>687</sup> RANCIERE, 2012a, p.11.

<sup>688</sup> RANCIERE, 2010, p.65.

rosto é inexpressivo, os gestos são agressivos. Nessa operação de contrastes, levanta-se a fúria e a monotonia da vida doméstica, colocando em posição de estranhamento a cozinha como um possível local de pertencimento inerentemente feminino. Na desnaturalização, deixa-se exposto o confinamento e a alienação do trabalho doméstico (FIGURA 94):

FIGURA 94: Semiótica da Cozinha



Fonte: ROSLER, Martha. *Semiótica da cozinha*. Vídeo. 1975. Museu de Arte Moderna de Nova York.

A artista mostra a repetição e o tédio das atividades na cozinha. É como se ela, assim como na ilustração de “Brasil Mulher”, também estivesse ligada a uma série de fios invisíveis que a movimentam como uma marionete. Ela, porém, está consciente deles e revoltada com a sua existência.

A cozinha também foi tema de obra da artista brasileira Wanda Pimentel (1943-2019). Em sua série “Envolvimento”, mostra-nos um corpo anônimo, sozinho, fragmentado, anulado pelo contraste da esfera doméstica. Contraste este dado, em muito, pelas cores saturadas e propositais, as pinceladas chapadas, os contornos simples e com ausência de luz, sombra e profundidade. O corpo feminino em conjunto com panelas, fogões, azulejos de cozinha. É um retrato existencial da rotina dessa mulher que não mostra sua identidade, confinada em sua cozinha. Sem identidade pois ela é misturada e, como nos diz Cocchiari no catálogo da exposição da artista, “reduzida e mensurada pelos objetos”<sup>689</sup>. Sua identidade torna-se os próprios objetos que a cercam. A cozinha enquanto o lugar de destino. Lugar de trabalho, de amarras – como a própria imagem de Brasil Mulher salienta – e também de perda de identidade (FIGURA 95).

FIGURA 95: Envolvimento

<sup>689</sup> COCCHIARALE, Fernando. **Wanda Pimentel**: catálogo. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010.



Fonte: PIMENTEL, Wanda. Envolvimento. Acrílica sobre tela. 116 x 89 cm. 1968. Acervo Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ.

A mulher que está em pé sob os eletrodomésticos e utensílios da cozinha mostra como o seu corpo também faz parte dela. Ele também como um instrumento de trabalho, assim como o forno e as talheres. O seu tamanho, ao contrário da ilustração de “Brasil Mulher”, é em escala real, proporcional.

O subtexto “Males ‘profissionais’ das donas-de-casa” em “Brasil Mulher” que acompanha a ilustração de Chico Borges, fala sobre as dificuldades enfrentadas por conta do trabalho doméstico. O texto é bastante breve, mas destaca o cansaço extremo, distúrbios psíquicos, solidão e complexo de inferioridade como alguns exemplos de tais males. O final dele vem com um tom de prognóstico, salientando que ainda poderia levar alguns anos a integração dos homens – isto é, os companheiros no trabalho doméstico.

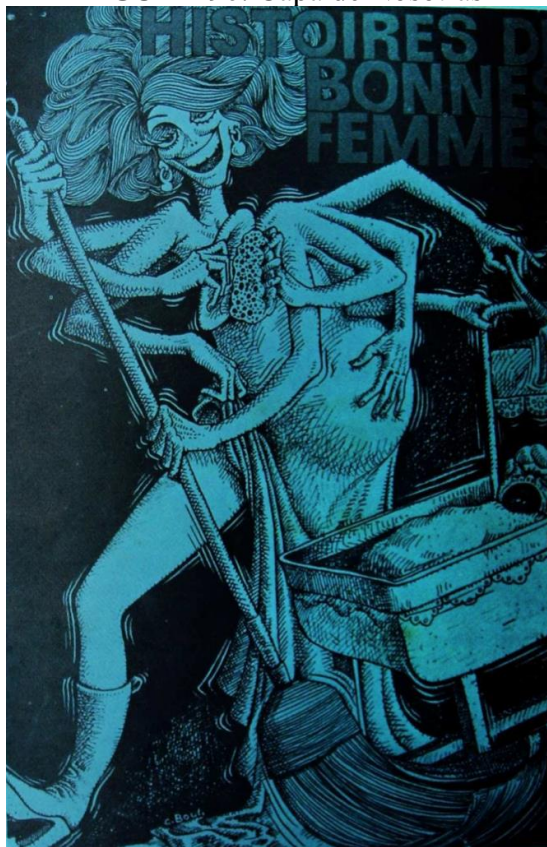
Enfim, este é um texto que, em conjunto com a ilustração que o complementa, é tanto confessional quanto de denúncia. Conversa com as leitoras com o uso de vocativos como “vamos lá”, questionando a leitora como se estivesse em um diálogo com uma pessoa próxima. É um texto que mostra a mitificação e desmitificação da mulher e que o casamento, o sexo, o trabalho doméstico, o desgaste não são fardos naturais.

Nisso, a mulher que tudo isso sente, a marionete que ocupa o centro da página, é um retrato da dona de casa mítica. Cansada e que só funciona pois tem uma mão poderosa pronta para manipulá-la: faça isso, agora isso, depois aquilo. Assim como essa, tantas outras metáforas



foram utilizadas. Temos a da marionete, da rainha do lar, do supermercado que engole a dona de casa, entre outros. Outra aparece com bastante frequência: o da mulher com múltiplos braços. Monstruosa, disforme, perturbadora, antropomórfica (FIGURA 96):

FIGURA 96: Capa de Nosotras



Fonte: Nosotras. n.º8/9/10. ago-out.1974. Acervo LEGH/UFSC.

Um braço balança o bebê. Outro segura a barriga de grávida. Outros dois servem para lavar um prato. Outro par de braços para segurar uma vassoura. Na edição de número 8/9/10 de Nosotras, a mulher de capa de revista é assim: uma figura semi-humana de vários braços. Ao mesmo tempo em que faz uma ação, completa outra: é tudo ao mesmo tempo, feito pela mesma mulher. Figura esta que, como capa de revista que é, exibe os cabelos loiros volumosos, o par de brinco de pérolas e botas de salto.

“Histoires de bonnes femmes” está escrito ao topo da imagem, em frente ao topete da mulher cadavérica. “Histórias de mulheres boazinhas”. Esta foi uma peça de teatro apresentada no Teatro Escola de Montreuil, no subúrbio parisiense, por três alunas. Na capa de Nosotras, foi trazido o encarte da peça. O roteiro é descrito da seguinte forma:

A história de uma princesa (...) esperando pelo príncipe encantado que virá despertá-la...! (...) E então eles se casaram, tiveram muitos filhos e, foram felizes (sic).....  
PARA SEMPRE!

Nêsse primeiro ato, elas contam outra vez as mesmas histórias que são contadas as crianças, principalmente as meninas. O segundo ato deixa de lado os “contos de fadas”, para mostrar o lugar-comum das fotos-novelas e novelas de televisão. Entre a fantasia açucarada e o melodrama realista, a menina, desde criança até a idade adulta se vê rodeada dessa mesma literatura. (...) **Êsses modelos são reproduzidos em todo lugar.** (...) Nós assumimos tão bem nosso papel que nós nem sequer sabemos mais quem somos<sup>690</sup>.

Nosotras não trouxe maiores reflexões sobre o trabalho doméstico, muito menos sobre a peça em si nesta edição. Contudo, é ela que abre esta publicação. A história não é trazida com grandes detalhes, mas é explícita no que diz respeito a sua mensagem principal: a naturalização de certas performances de gênero e em como são vários e diferentes os modelos e papéis assumidos apenas por uma mulher. No encarte da peça conseguimos entender um pouco que “modelos” são estes. É a dona de casa ideal traduzida em uma incrível sobrecarga de trabalho. Ela é o modelo: algo que é buscado mas que não se pode alcançar, fazendo com que muitas mulheres se sentissem deslocadas do imaginário do “lugar-comum das fotos-novelas e novelas de televisão”. Ao mesmo tempo em que é inatingível, também é completamente familiar a imagem desta dona de casa ideal.

Com sua expressão cadavérica e insana, os seus braços executam uma diversidade de trabalhos da esfera doméstica. Os braços, vários, irrealis, alinhando-se em uma figura híbrida antropomórfica, lembram-nos facilmente um animal aquático com vários tentáculos, alguma divindade ou alguma monstruosidade. Uma figura que traz medo, temor, ou mostra seu poder. São como os vários braços de divindades do hinduísmo apresentadas iconograficamente com vários braços. Podemos também pensar nestes braços enquanto uma metáfora que nos mostra a desumanização e a desnaturalização ao transformá-la em uma espécie de monstro.

Ou ainda, em uma angústia. A angústia da mulher que quer ter super-poderes, a angústia das que ouvem algo como “como você consegue dar conta de tudo?”. São as mulheres que querem ser biônicas, mulheres elástico, Mulheres Maravilha. Os feminismos do Norte global – especificamente do Reino Unido e estadunidense – trouxeram essa específica metáfora da frustração de mães que tentavam ser *superpoderosas* (FIGURA 97):

FIGURA 97: Mãe-maravilha

---

<sup>690</sup> Editorial. *Nosotras*. n.º8/9/10. ago-out.1974. Grifos meus.



Fonte: **Spare Rib**. n.112. set. 1982. Acervo da Feminist Library; **Majority Report**. Vol.4. n°2. mai. 1974. Acervo da Feminist Library.

As expectativas dela completar diferentes tarefas ao mesmo tempo: dar conta dos filhos, da casa, do marido, do trabalho doméstico. Mostra a impossibilidade de se fazer todas essas tarefas ao mesmo tempo. Só conseguiria caso ela tivesse vários braços que, como máquina, serviria enquanto extensão de seu corpo e lhe permitiria cumprir todas as atividades domésticas ao mesmo tempo.

O estranhamento e o irreal dos braços monstruosos vem de encontro também com um outro argumento. Os feminismos buscavam debater o trabalho doméstico enquanto trabalho produtivo. De modo semelhante, pediam sua valorização e sua desnaturalização enquanto algo inerentemente feminino, fazendo com que fosse possível compreender que essa tentativa de naturalização estava entremeada de interesses econômicos que prezavam pela divisão sexual do trabalho: mulheres dentro de casa, homens fora.

Ou seja, a desnaturalização deste trabalho enquanto algo inerentemente feminino é também apresentado na forma de sua monstruosidade. Pensando na crítica feminista proposta pela mulher cadavérica e de vários braços de “Nosotras”, é justamente na evocação de sua monstruosidade e fantasia que é exposta o estranhamento e a polêmica. Ela cabe na sua formação de dissenso e de assujeitamento ao produzir formas e cenários que vão de encontro com a desestabilização de normas e visões dominantes. Ou seja, cria uma referência da revolta, na dinâmica de transformar “em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema”<sup>691</sup>.

<sup>691</sup> RANCIERE, 2012a. P.52.

Uma imagem do dissenso. Imagens que tem sua potência política residida na forma como resistem aos silêncios impostos seja pelas instituições sociais quanto pelo Estado. O dissenso é a amálgama da vida política:

A política rompe com a autoevidência sensorial da ordem “natural” que destina determinados indivíduos e grupos a ocupar posições de regra ou de ser regra, agregando-os à vida privada ou pública, prendendo-os a um determinado tempo e espaço, a determinadas “corpos”, isto é, modos específicos de ser ver e dizer<sup>692</sup>.

A relação entre imagem e política cabe no espaço do dissenso. Ambas são formas de uma dissensual reconfiguração do espaço sensível partilhado<sup>693</sup>. Brasil Mulher também trouxe semelhante figuração (FIGURA 98):

FIGURA 98: Ilustração de Lila Figueiredo



Fonte: Brasil Mulher. 1976. n°4.

Esta ilustração de Lila Figueiredo ocupa o centro da matéria "Ou lutamos unidas ou morremos de fome", presente na edição especial do Dia Internacional da Mulher de 1977. Uma mulher negra, com lenço cobrindo os cabelos, com um avental até abaixo dos joelhos, carregando utensílios domésticos com seus seis braços. Panela, ferro de passar, mamadeira, vassoura, espanador, um balde cheio d'água. Seu semblante é de infelicidade, com os olhos cabisbaixos.

A matéria no qual está localizada esta ilustração diz respeito aos relatos de diferentes participantes de uma reunião realizada no auditório da Fundação Getúlio Vargas em São Paulo.

<sup>692</sup> RANCIERE, Jacques. **Dissensusus**: on politics and aesthetics. Bloomsbury: Londres, 2012b. p.147.

<sup>693</sup> Ibidem. p.149.

A maioria das mulheres que proferiram discursos eram das periferias de São Paulo. Uma delas disse: "Sou esposa de servente de pedreiro, tenho seis filhos e moro num barraco. Vivemos com o salário do meu marido que é salário mínimo (...) Assim vivemos..."<sup>694</sup>.

A euforia do chamado "milagre econômico"<sup>695</sup>, afinal, não durou muito. O processo de industrialização e crescimento da pobreza significou, dentre outras coisas, o aumento da demanda de trabalhadoras industriais e a redução dos salários reais das mesmas, o que trouxe diversas alterações na configuração das famílias. Um exemplo seria a mãe que ficava em casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos que, com a baixa salarial do companheiro, deveria procurar um trabalho que fornecesse ou creche para os filhos, um trabalho informal dentro de casa, ou deveria encontrar maneiras de economizar dinheiro, dentre outras possibilidades. As mulheres e a população negra, ambas historicamente afastadas do trabalho formal, foram diretamente afetadas pelas políticas econômicas excludentes do período.

Penso que a mulher de muitos braços de Lila Figueiredo é um retrato destas reivindicações. Tendo seis filhos e mais o marido dentro de casa, imaginando que apenas ela é a responsável pelas tarefas domésticas, é ela quem teria de ter seis braços. Com poucos recursos financeiros e muito trabalho, é dela também o semblante entristecido.

Outros relatos eram de mulheres como Olga que disse: "trabalhamos umas 6 horas em casa mais 2 horas que perdemos no ônibus e mais 8 horas de fábrica, isto é, trabalhamos 16 horas por dia, e ainda acham que 25 anos de aposentadoria é privilégio"<sup>696</sup>. Outro relato anônimo fala sobre a sua família que conta com quatro filhos e um marido que ganha pouco mais de um salário mínimo. Portanto, ela teve de recorrer a um trabalho de costura em casa, para ter dinheiro e também conseguir cuidar de seus filhos<sup>697</sup>.

O cansaço, falta de recursos financeiros – o salário mínimo em 1977, ano de seus relatos, era de 59 cruzeiros<sup>698</sup> –, e excesso de trabalho doméstico são as reclamações mais comuns. A mulher da ilustração não aponta caminhos para a reclamação de sua situação socioeconômica.

<sup>694</sup> **Brasil Mulher**. n.º4. 1976. p.4.

<sup>695</sup> Período entre o final da década de 1960 e início da década de 1970 onde houve altos investimentos em infraestrutura, aumento do consumo de bens duráveis, retornos industriais e um vertiginoso aumento do Produto Interno Bruto (PIB), tendo seu auge o crescimento de 14% em 1973 (NAPOLITANO, 2014, p.172). Contudo, havia a política econômica de Delfim Netto em fins da década de 1960 de "aumentar o bolo para depois reparti-lo". Isto é, enquanto o PIB crescia, foi tomada a decisão de não adotar políticas de redistribuição de renda, na ideia de que as classes altas poupavam mais do que a população de baixa renda. Isto é, aumentando a poupança interna. Só que este "bolo" nunca foi dividido. O salário mínimo real estava em queda e apenas os ricos sentiram os efeitos de um "milagre". Já em 1974 no cenário da crise do petróleo, a marca da economia brasileira ficou manchada com uma inflação galopante e um PIB notavelmente menor, marcando o fim deste pretense "milagre".

<sup>696</sup> *Ibidem*. p.5.

<sup>697</sup> *Ibidem*.

<sup>698</sup> DIEESE. **Salário mínimo**. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/anuario/2006/anuario2006/58.html>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

Porém, se veste de maneira bastante simples. Suas roupas são como pequenos recortes de papel, mostrando um avental e falta de sapatos e adornos.

Essa experimentação, de uma espécie de colagem, por parte de Lila Figueiredo já tinha sido realizada em uma outra edição de *Brasil Mulher*. Na matéria “Comunicação pastoral ao povo de Deus e o documento da CNBB”, a artista fez uma série de colagens ilustrando a matéria que dissertava sobre o papel da Igreja e dos seus bispos quanto à militarização, encarceramento da população pobre e preta, violência e assassinatos de membros da Igreja Católica ligados à movimentos sociais<sup>699</sup>. Na mesma edição, ao final da revista, próxima da sessão de cartas havia um pequeno *box* chamado de "Nosso recado", que convocava as leitoras a mandarem materiais para a *Brasil Mulher*<sup>700</sup> (FIGURA 99):

FIGURA 99: Detalhes de ilustrações de *Brasil Mulher*



Fonte: *Brasil Mulher*. 1976. n.º6. p.8-9.; *Ibidem*, p.15.

Ambas são ilustrações que, com o uso de formas geométricas, produzem uma figura humana. Através de picotes de papel, com letras ou texturas, compõem expressões, gestos e cenários como um exercício lúdico, de pegar tesoura e cola, e criar personagens.

A ilustração de Lila Figueiredo remete à colagem. No espaço bidimensional de uma revista, de uma página, coube a possibilidade de explorar a planaridade da superfície pictórica. Produziu-se uma forma a partir da destruição de uma realidade convencional, referencial, como é o caso das painéis e acessórios que tem os traços das charges de Lila.

Não é possível saber qual foi exatamente o procedimento que a ilustradora adotou, se realmente foram pedaços de papel com texturas que foram colados e, em seguida, fotocopiados,

<sup>699</sup> Comunicação pastoral ao povo de Deus e o documento da CNBB. *Brasil Mulher*. n.º6. 1976. p.8-9.

<sup>700</sup> Nosso recado. *Brasil Mulher*. n.º6. 1976. p.1.

ou se foi um desenho à mão. O que é possível de se observar é que este foi um exercício figurativo, sem um teor abstrato. Pedacos colados formando uma mulher. Texturas simples, que se parecem com tecidos ou até com retículas. Formas simples que compuseram um corpo humano.

Esta colagem – ou uma colagem figurativa, digamos assim – não era um procedimento usual nas charges, quadrinhos e cartuns da imprensa alternativa e feminista. Os picotes e texturas do vestido e do corpo da mulher de Lila se assemelham a remendos e costuras. Trabalhos que, em sua maioria, são executados por mulheres. O tecido é um artefato que faz parte cotidiano do trabalho doméstico. O lavar a roupa, o remendar as roupas, os panos de chão, trapos e panos de prato.

As artistas visuais Miriam Schapiro e Melissa Meyer na década de 1970 cunharam uma categoria de obra de arte próxima da colagem, do corte e costura, do artesanal dos trabalhos domésticos: “femmage”. Embora a ilustração de Lila não corresponda exatamente a esta técnica, penso que haja uma relativa correspondência. “Femmages” são obras que se fundamentam na manualidade, associadas ao ambiente doméstico, sobretudo costura, patchwork, colagens, álbuns, através de técnicas tradicionais do trabalho doméstico como costura, cozinha, cortar, dentre outras "atividades também realizadas por homens, mas atribuído na história às mulheres"<sup>701</sup>.

Outras artistas mulheres, como a brasileira Leda Catunda, também utilizaram-se de tecidos em suas obras enquanto material central, enquanto a sua própria materialidade e temática: “as mulheres sempre juntaram coisas, guardando e reciclando-as, porque as sobras sempre alimentavam novas formas. (...) Para essas mulheres, materiais acumulados, guardados e reciclados representavam atos de orgulho, desespero e necessidade. (...)”<sup>702</sup>. Deste modo, através da matéria do trabalho doméstico, os trapos, os panos, há o seu uso transgressivo (FIGURA 100):

FIGURA 100: Connection (1978) e Couros (1993)

<sup>701</sup> SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa. Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled — Femmage. **Heresies: Women's Traditional Arts**. Nova York.1977. n°4. p.66.

<sup>702</sup> TONE, Lilian. **Leda Catunda**: entrevista comentada. Catálogo Leda Catunda, 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. p. 25.





Fonte: SHAPIRO, Miriam. Connection. Colagem. 152.4 x 152.4 cm. 1978. Museu de Arte de Iowa;  
CATUNDA, Leda. Couros. Colagem. 170 x 252 cm. 1993. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A ilustração de Lila, porém, não fica restrita apenas a essa simulação de colagem. Há também outra técnica em conjunto, que é o que justamente mostra a dualidade, o aspecto ainda mais presente de uma colagem real. Os utensílios tem um traço similar aos que Lila – quem assina a ilustração – geralmente fazia em Brasil Mulher. Assim, a sua ilustração fica mais próxima de um surreal. Aponta a irrealidade, o sonho, a impossibilidade de se ter seis braços; a surrealidade de fazer todas essas atividades ao mesmo tempo. O absurdo. Renuncia à imitação, como ela o fez com os utensílios domésticos, produzindo o corpo da mulher em recortes, em desmanches, criando novas formas.

Uma mulher que trabalha em casa novamente em uma imagem que agrupa seu trabalho cotidiano com o irreal. Uma imagem que reformula o universo da experiência comum, colocando-o enquanto o universo de experiências compartilhadas. Constrói-se assim, novas enunciações subjetivas. Ainda pois é uma imagem que é posicionada enquanto uma ilustração de uma matéria, de interferências reais no tecido político. Esta ilustração encontra-se em uma edição curta de Brasil Mulher que buscou trazer, em suas oito páginas, as discussões travadas pelos movimentos feministas ao redor do Brasil naquele 8 de março de 1977. A atenção, contudo, centrou-se nas mulheres da periferia de São Paulo, destacando as trabalhadoras e donas de casa da periferia se mobilizando. Um caso exemplar foram as mais de seiscentas mulheres na abertura do Dia Internacional da Mulher na Zona Leste de São Paulo que manifestaram-se cantando a marchinha de carnaval "Maria Bonita". Outro foram das mulheres da Zona Sul que, comemorando o 8 de março – o próprio jornal escreve "comemoração" mesmo – discutindo questões como creche, transporte e saúde na Sociedade Amigos do Bairro.

A mulher entristecida, carregando com seus irreais braços os objetos de seu trabalho cotidiano, cria uma referência, tece uma nova dramaturgia do visível e do inteligível. Isto é,



“cria novos modos de individualidade e novas conexões entre esses modos”<sup>703</sup>. Trabalho, afinal, foi a principal questão travada pelo Brasil Mulher sobre o 8 de março de 1977. Sua última página deixa isso bastante claro ao dizer: “8 de março e 1º de maio unem-se na mesma luta”. Isto é, a luta das mulheres seria também a luta dos trabalhadores, e vice-versa. Brasil Mulher enfatiza: “essas duas comemorações têm como ponto comum não serem dias de festa mas de reflexão e de luta. Luta por melhores condições de vida e de trabalho – cada vez piores para a maioria do povo brasileiro, e luta por liberdades democráticas”<sup>704</sup>.

Trabalho e luta feminista eram o tema principal, mostrando opressões cruzadas de gênero e classe na situação da mulher trabalhadora. Em momento algum essa edição tratou de algo semelhante a um “problema sem nome”, mas a algo que não é desconhecido: o sistema econômico capitalista e o descaso do Estado. A proposta dessa edição não foi discutir essas questões em nível reflexivo, mas sim realizar um compilado de discussões, conclusões e estratégias dessas mulheres de organizações populares. Elas, inclusive, concordaram que o trabalho doméstico deveria ser mais valorizado e as mulheres a terem salários iguais aos homens que desempenhavam as mesmas funções<sup>705</sup>.

Pensando que uma imagem crítica<sup>706</sup> é capaz de produzir uma nova percepção de mundo que pode vir a engajar seu processo de transformação<sup>707</sup>, é possível de ponderar que a ilustração de Lila Figueiredo acompanha também um processo de identificação e assimilação. Identificação com as reivindicações as quais ela ilustra, assimilação por conter nela as críticas esmiuçadas pelas mulheres que participaram daquele 8 de março.

Essa mesma ilustração de Lila Figueiredo aparece em uma das páginas da edição de número zero do Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris de junho de 1978, um ano após a sua primeira publicação em Brasil Mulher. A matéria do Subgrupo Imprensa Feminista enfatiza seu compromisso nesta página: “a discussão sobre os jornais femininos e feministas brasileiros nos motivou a aprofundar a reflexão sobre: os condicionamentos sociais, econômicos e culturais da mulher no Brasil”<sup>708</sup> (FIGURA 101):

FIGURA 101: Página do Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris

<sup>703</sup> RANCIERE, 2012a. p.150.

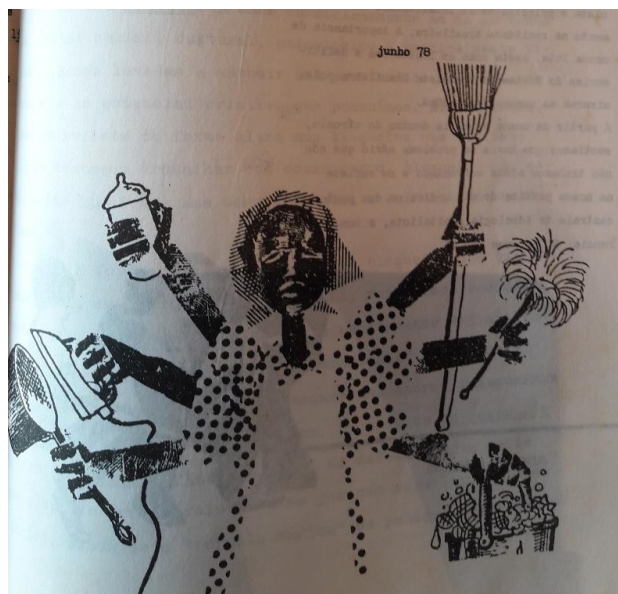
<sup>704</sup> **Brasil Mulher**. abr. 1977. Edição especial. p.8.

<sup>705</sup> Ibidem. p.6.

<sup>706</sup> Aqui não retomo a noção de “imagem crítica” de Didi-Huberman, mas sim da “arte crítica” de Jacques Ranciere (2012b).

<sup>707</sup> RANCIERE, 2012b. p.150.

<sup>708</sup> Subgrupo Imprensa Feminista. **Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris**. nº0. s/p. 1978.



Fonte: Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. nº0. 1978. Acervo CIM/SP.

A imagem é exatamente a mesma. As participantes do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris engajavam-se na leitura e discussão de boletins e jornais feministas brasileiros. A partir de seus artigos estudavam a questão do trabalho doméstico, família, mercado de trabalho e contracepção. Os jornais eram disponibilizados às mulheres que estavam na Europa, na ambição de se realizar uma comunicação maior com o Brasil<sup>709</sup>. Portanto, cabia em suas discussões utilizar semelhante ilustração.

A ilustração de Lila, portanto, circulou entre esses meios. Circulou tanto pelas mulheres que folhearam a *Brasil Mulher* no perímetro brasileiro quanto do outro lado do Atlântico pelas mulheres do CMB. Quando Joana Lopes, uma das criadoras de *Brasil Mulher*, foi para a França com seu companheiro – francês e do Partido Comunista do mesmo país – começou a trabalhar com o *Brasil Mulher* no exterior<sup>710</sup>. Além disso, *Brasil Mulher* já contava com uma jornalista de Londrina na França, que realizava uma espécie de trabalho de correspondente, Linda Bulik<sup>711</sup>. Diversas integrantes do CMB começaram a colaborar no *Brasil Mulher* em solo parisiense, principalmente a partir de 1978<sup>712</sup>. O *Brasil Mulher*, uma vez, enviou ao CMB duzentos de seus exemplares para serem divulgados em Paris<sup>713</sup>. Houve intercâmbios, influências e contatos entre estes dois grupos. Desta forma, optou-se por utilizar a imagem de uma trabalhadora brasileira em vez de uma francesa.

<sup>709</sup> ABREU, 2010, p.226.

<sup>710</sup> DEBÉRTOLIS, 2002, p.92.

<sup>711</sup> Ibidem.

<sup>712</sup> ABREU, 2010, p.228.

<sup>713</sup> Ibidem, p.229.

A partir do uso de uma figura de linguagem no meio visual, no caso a metáfora, foi exposto o absurdo. O absurdo da dupla jornada de trabalho, da exaustão estampada em seu semblante. "Só tenho duas mãos", dizemos, na impossibilidade de cumprir mais de uma tarefa ao mesmo tempo. Isto é, com dois braços estas mulheres deveriam fazer o que seis braços fariam. Elas sentem como se tivessem de ter seis braços e, ao mesmo tempo, como se já os tivessem: carregam em seu par de braços o peso de uma altíssima demanda de tarefas. Uma metáfora realizada na transposição da imaginação para o papel.

Também poderia ser uma representação do lar enquanto um espaço de clausura, ficando restrito às mulheres a responsabilidade com os cuidados da casa e dos filhos, um sentimento compartilhado pelas mulheres das periferias urbanas<sup>714</sup>. Não podemos nos esquecer, de forma alguma, que as mulheres que tinham também ocupações fora de casa tinham de conviver com a dupla jornada em suas rotinas, fazendo com que não tivessem tempo algum para lazer ou qualquer atividade prazerosa<sup>715</sup>. Isto é, trabalhar fora de casa não era algo que aliviava as mulheres dos fardos domésticos, mas lhes era uma acumulação de tarefas que não seriam divididas com outros membros da casa. Era o cansaço, o sentimento de inferioridade e culpa.

A mulher de Lila, de qualquer forma, não apresenta nenhuma representação de fora de casa, mas sim restrito ao trabalho doméstico e seus correspondentes artefatos. Contudo, ela surge ao meio de diferentes manifestações de mulheres que fazem dupla jornada. As que se ocupam exclusivamente do trabalho doméstico também sugerem cansaço, esgotamento e desvalorização. Não fazem a chamada "dupla jornada", mas passam seus dias fazendo o árduo trabalho que é cuidar de uma casa e de crianças.

O semblante de tristeza em conjunto com seus braços, seria a representação do sentimento de desvalorização na ilustração de Lila. Sentimento de desvalorização pela lógica de dominação em que estavam inseridas. Tristeza pelo cansaço, frustração, representado por ser uma tarefa desvalorizada.

A metáfora dos múltiplos braços destas mulheres inserem-se em um jogo entre imagem, texto e imaginação, criando assim uma substituição. E nessa substituição ocorre um ruído, a busca do entendimento, da percepção do que está errado, do implícito que se tornou explícito. Assim, faz-se perceber fraturas do terreno social de maneira mais alusiva do que o próprio relato. No uso das metáforas e da linguagem poética são expostos os desencaixes, as diferenças na paisagem do dissenso<sup>716</sup>.

---

<sup>714</sup> MELLO, 2010, p.7.

<sup>715</sup> PRADO, Danda. **Ser esposa – a mais antiga profissão**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

<sup>716</sup> RANCIÈRE, 2014. p.81.

Dissenso vem a ser:

uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. (...) O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum<sup>717</sup>.

Em outras palavras, para Ranciere seria o conflito entre regimes de sensorialidade que produzem afetos em ruptura com antigas configurações do possível.

Nestas duas figurações de multibraços – monstruosos, mitológicos, superpoderosos – há uma diferença marcante. Quem são as mulheres que os carregam? Em *Nosotras* é uma mulher bem penteada, de salto alto, com um par de brincos de pérolas. Cadavérica e com um sorriso maníaco em seu rosto. Em *Brasil Mulher*, uma mulher negra, de avental e lenço nos cabelos, sem salto alto ou qualquer tipo de ornamento, com um olhar cabisbaixo e um semblante triste. As duas figurações são irreais, seja pelos braços ou seja por algumas escolhas estéticas (a colagem de Lila, as feições cadavéricas de *Nosotras*) e apontam alguns caminhos para as discussões que eram realizadas nestes meios.

A sobrecarga e a exaustão, bem como demais críticas sobre as especificidades do trabalho feminino eram esboçados para se falar do trabalho assalariado. Afinal, a “dupla jornada” das mulheres era uma questão enfática aos feminismos e às causas operárias. Estas mulheres irreais, fantásticas, não eram retratadas enquanto as “rainhas do lar” pela imprensa feminista. A sua fantasia residia em um horror, em uma ironia. Invertiam e subvertiam o mundo real na intenção de expor que “o real é sempre objeto de uma ficção”<sup>718</sup>. No caso, uma ficção dominante e consensual.

## 5.2. ENTRE MULHERES E MÁQUINAS

Imagens de mulheres trabalhadoras, imagens do dissenso. Para Jacques Ranciere, os contornos entre imagem e política são dados por ambas serem formas de dissenso<sup>719</sup>. Ambas são operadoras de reconfigurações da experiência comum do sensível. Assim como há uma estética da política, visto que ações de subjetivação política remodelam o mundo visível, há uma política da estética

no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga

<sup>717</sup> Ibidem. p.48.

<sup>718</sup> RANCIERE, 2014. p.74.

<sup>719</sup> RANCIERE, 2012b.

configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como cede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum<sup>720</sup>.

Neste processo, as imagens possuem a sua potência política não no ato de elucidar o visível, como se tornasse nítida a causa a qual suas autoras e autores defendem. Não cabe na inteligibilidade das causas, como se as imagens pudessem reelaborar elos sociais e recriar novas formas de se pensar e ver o mundo social, agindo diretamente sob ele.

Griselda Pollock, a partir de uma leitura de Jacques Ranciere, percebe essa dinâmica da seguinte forma: se a sociedade é composta por determinadas distribuições – ou ainda, *partilhas*<sup>721</sup> – do que pode ser ouvido, dito ou feito, há também um certo policiamento desta operação. Para a historiadora feminista, é justamente contra essa função do policiamento que o filósofo insere a política, enquanto perturbação da partilha do sensível: conceito este que busca descrever o processo de formação de uma comunidade política tendo como base o dissenso das percepções individuais. A política e a arte, tendo sua origem em comum, produz a dinâmica de se produzir um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”<sup>722</sup>.

Fazer ver o que não se fazia possível ser visto. Imagens de trabalhadoras criavam assim formas de se fazer ver o que estava em camadas de invisibilização.

As mulheres que compunham a mão-de-obra assalariada, assim como seus colegas homens, enfrentavam tanto a carestia e o arrocho salarial quanto o controle sindical imposto pela ditadura militar. Os atos institucionais previam a formação de greves e sindicatos<sup>723</sup> como crimes, podendo caber a estas trabalhadoras demissão ou aposentadoria compulsória prevista pelos próprios militares, ou prisão sem direito a habeas corpus<sup>724725</sup>. Neste cenário, sindicatos

---

<sup>720</sup> Ibidem. p.63.

<sup>721</sup> No original francês, Ranciere remete a “*partage du sensible*”, tendo sido trazido para o inglês como “*distribution of the sensible*”. No Brasil, foi traduzido como “partilha do sensível”.

<sup>722</sup> RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005. p.15.

<sup>723</sup> BRASIL. **Ato Institucional nº2**. 27 out. 1965.

<sup>724</sup> BRASIL. **Ato Institucional nº5**. 13 dez. 1968.

<sup>725</sup> Na ditadura militar, o habeas corpus para crimes políticos e contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular foi suspenso pelo Ato Institucional nº5, vigorado em 13 de dezembro de 1968. O direito ao habeas corpus foi reestabelecido em 1978, na promulgação da emenda constitucional nº11, que revogava os Atos Institucionais que fossem contrários à Constituição Federal. BRASIL, Emenda Constitucional nº11, de 13 de outubro de 1978.

ficaram sob intervenção estatal e militares eram infiltrados em fábricas fazendo um trabalho de espionagem para verificar possíveis organizações de trabalhadoras<sup>726</sup>.

Campanhas pela sindicalização de mulheres alargaram-se: por conta do excesso do trabalho doméstico, muitas trabalhadoras não tinham tempo para participar do sindicato, outras entendiam que isso seria "coisa de feminista", outras tinham medo<sup>727</sup>. Contudo, vale dizer que a participação sindical de mulheres e os seus respectivos impasses não consistiam em uma novidade da década de 1970, mas datava de pelo menos o início da República, em meados de 1910. Mulheres participavam de greves e piquetes, eram tidas enquanto desunidas, erguiam bandeiras de igualdade salarial, expunham os consecutivos abusos de seus chefes<sup>728</sup>. Estas permanências das lutas sindicais de trabalhadoras nos apontam não que nada tenha mudado neste ínterim, mas sim a complexidade do universo de negociações e disputas deste grupo social.

A relação entre mulheres e trabalho assalariado foi representada na imprensa feminista rodeada por máquinas. O dia-a-dia das trabalhadoras dos centros urbanos brasileiros de meados da década de 1970 eram assim, afinal. Despertadores, microondas, fornos, geladeiras, automóveis, chaminés. A relação humana-máquina foi desenhada de diferentes formas. Máquinas grandes, pequenas, portáteis, dentro da fábrica. Símbolos do progresso, da praticidade, as máquinas automáticas desde pelo menos a Revolução Industrial ditavam o tempo das trabalhadoras. O tempo do trabalho tornou-se o tempo da máquina<sup>729</sup>. Acelerou-se. As máquinas domésticas, os eletrodomésticos, também facilitariam a gestão do tempo. Não fariam com que faxinas fossem dispensadas, tampouco que fosse acessível a compra deles. Contudo, economizaria-se a longo prazo e, em troca, teria mais tranquilidade nos afazeres domésticos. Enquanto varre, a máquina lava a roupa. Enquanto a máquina lava as louças, limpa-se o quintal.

As máquinas presentes no chão industrial, em tese, aumentariam a produtividade do trabalho, reduzindo o tempo necessário para fabricar uma determinada mercadoria<sup>730</sup>. Na prática não é essa a equação. Mais máquinas significavam, em contrapartida, a aceleração do ritmo de trabalho, aumento da jornada de trabalho e supressão de postos de trabalho<sup>731</sup>.

---

<sup>726</sup> RESENDE, Pâmela de Almeida. **Os vigilantes da ordem**: a cooperação DEOPS/SP e SNI e a suspeição aos movimentos pela anistia (1975-1983). Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas. 2013. p.69.

<sup>727</sup> Quando o apito da fábrica de tecido.... **Nós Mulheres**. jun. 1976. nº1. p.9.

<sup>728</sup> Ver em: FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. Mulheres, sindicato e organização política nas greves de 1917 em São Paulo. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 37, nº 76, 2017.

<sup>729</sup> KOSELLECK, 2014. p.143.

<sup>730</sup> MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Boitempo, 2011. p.584.

<sup>731</sup> Ibidem.

As representações de mulheres no chão industrial vinham acompanhadas de máquinas. Os seus tempos eram os tempos da máquina. As suas rotinas eram permeadas pelo som abafado das máquinas. Eram tempos repletos de imagens de máquinas: na ditadura militar brasileira houve um processo de ambicionar a modernização industrial no país, estimulando a produção oligopolista principalmente nos setores de bens de consumo duráveis e aumento do crédito, usufruído por parte da classe média, como eletrodomésticos, carros – do qual o “fusca” tornou-se um símbolo –, e casa própria<sup>732</sup>. Isso, é claro, atrelou-se aos ideais propagandescos e ufanistas que delineavam a ideia do Brasil enquanto um país "moderno" e "do futuro"; um país em direção ao capitalismo industrial após diferentes reformas modernizantes e demais políticas econômicas que visavam seu crescimento<sup>733</sup>. Nisso, na década de 1970, após um intenso processo de industrialização e crescimento da população urbana, o país viu-se rodeado de máquinas, fábricas e indústrias.

As mulheres, por sua vez, começaram a ter mais participação na mão-de-obra industrial. Uma constante nos relatos das mulheres trabalhadoras era o acúmulo das tarefas: atividades domésticas e assalariadas tendo de ser cumpridas no seu cotidiano, ambas sendo desvalorizadas. No caso do trabalho fora de casa, a participação da mulher ainda era repleta de limitações.

Os relatos eram vários e as revistas feministas traziam consigo sínteses dos direitos e reivindicações destas mulheres trabalhadoras: a proibição de homens serem melhor remunerados exercendo o mesmo cargo, a proibição de demissão por conta de casamento ou gravidez, regularidade das horas de trabalho por semana<sup>734</sup> e licença maternidade<sup>735</sup>. Em suas matérias, as revistas traziam relatos que mostravam a situação de vulnerabilidade econômica e social das trabalhadoras. Um exemplo é o de uma bancária, anônima, que foi demitida porque ia se casar<sup>736</sup>. Mulheres casadas relatavam que tinham dificuldade para encontrar emprego, por conta dos benefícios sociais que mulheres grávidas recebiam<sup>737</sup>. No panfleto "Projeto de manifesto por uma tendência feminina revolucionária", o CMB descreveu que "a incapacidade de controlar o ritmo das maternidades e a obrigação de se preocupar dos filhos, faz dela um trabalhador pouco rentável para o capitalismo"<sup>738</sup>.

Estas reivindicações iam de encontro com imagens de mulheres trabalhadoras. Retratos de mulheres que não estavam sozinhas. Entre fotografias e ilustrações, mostrava-se a situação

---

<sup>732</sup> NAPOLITANO, 2014. p.148.

<sup>733</sup> Ibidem. p.353.

<sup>734</sup> Direitos da mulher. **Nós Mulheres**. jun. 1976. n°1. p. 6.

<sup>735</sup> Direitos trabalhistas da mulher gestante. **Brasil Mulher**, n°10. dez. 1977. p.14.

<sup>736</sup> Direitos da mulher. Op.cit. p.11.

<sup>737</sup> Ibidem, p.6.

<sup>738</sup> Projeto de manifesto por uma tendência feminina revolucionária. Op.cit.

da trabalhadora brasileira. Dela, como bem apontou *Brasil Mulher*, a mulher "entrando na porta dos fundos na divisão social do trabalho"<sup>739</sup>. Seu trabalho sendo subvalorizado, a obrigando a muitas vezes migrar para o mercado de serviços e a informalidade. Em outras palavras, mulheres enfrentavam grandes desafios em seus trabalhos, sendo a falta de reconhecimento uma delas. Assim, cabia às mulheres se adequar às possíveis brechas abertas no mercado de trabalho.

Um desses exemplos é o retrato de Maria de Lurdes em "Nós Mulheres". Para explicar seu retrato, é preciso antes recuar e abordar a temática do trabalho informal. Muitas das trabalhadoras não tinham onde deixar seus filhos, além do acúmulo de tarefas destinadas a elas quando chegassem do trabalho<sup>740</sup>. Outras afirmavam que sentiam muito mais dificuldade que os colegas homens no mercado de trabalho. Afinal, recebiam menores salários, sofriam discriminação por conta de serem casadas, sofriam demissões por estarem grávidas, dentre outros<sup>741</sup>.

Um caminho adotado por muitas mulheres foi o do trabalho informal. Fora da dinâmica da produção capitalista padrão, no recebimento de um salário em um processo de troca entre trabalhadora e chefe, com carteira assinada, o trabalho de muitas mulheres ficava na marginalidade. Isto é, recebiam renda a partir de serviços e formas de complementar a renda doméstica, embora continuassem dentro de suas casas, acumulando tarefas, sem receber benefícios do Estado por isso. Uma máquina portátil fazia parte do cenário cotidiano na casa de muitas mulheres e também na de Maria de Lurdes: a máquina de costura.

Desde o século XIX a produção em massa de maquinarias era uma realidade<sup>742</sup>. Desde então, a máquina de costura passou a compor a paisagem do interior doméstico. Em vez de fazer os remendos à mão, o que tomaria bastante tempo e estaria suscetível a erros próprios do trabalho artesanal, a máquina automatizava essa ação. Esta máquina, como vimos anteriormente, era atrelada ao trabalho doméstico, aos reparos que a mulher faz aos outros membros da família. Contudo, dada a sua dimensão, portabilidade e a possibilidade de produzir materiais em um curto espaço de tempo, uma possibilidade de complementação de renda para parte das mulheres era trabalhar como costureiras em suas casas.

Nas palavras de Maria de Lurdes:

O que acontece é aquela situação: as coisas não dão nem prá comida. Então, a mulher tem que sair. Mas, como cuidar dos filhos, com quem deixá-los? (...) Então, o emprego

---

<sup>739</sup> Maria salário mínimo. *Brasil Mulher*. dez. 1975. n.º1. p.8.

<sup>740</sup> *I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Paulo*. 1 e 2 de setembro de 1979. Arquivo CEDEM. p.22.

<sup>741</sup> *Ibidem*.

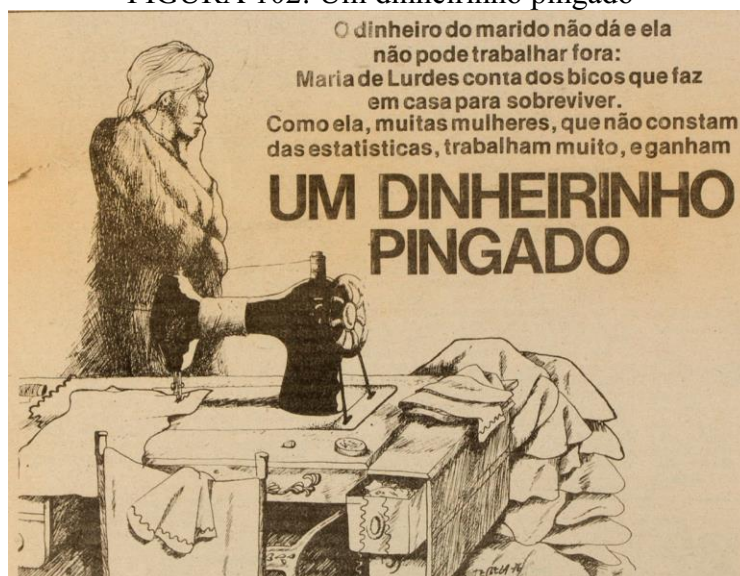
<sup>742</sup> HOBSBAWM, Eric. *A Era do Capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra. 2012. p.60.



que eu consigo é sempre assim: pegar costuras prá arrematar, e outras coisas que se consegue em oficinas perto de casa<sup>743</sup>.

A realidade de Maria de Lurdes, que era semelhante à de tantas outras, foi sintetizada na ilustração de Tereza Bissoto que antecede a matéria (FIGURA 102):

FIGURA 102: Um dinheirinho pingado



Fonte: Um dinheirinho pingado. *Nós Mulheres*. n.º1. jun.1976.

A autora da ilustração, Tereza Bissoto, aparece nas primeiras edições de *Nós Mulheres* com uma relativa frequência. Seu nome aparece nas edições com letras trocadas – ora é Thereza, ora é Theresa – e são poucas as fontes referentes à ela ou registros sobre sua participação na imprensa. Em seu site pessoal consta, porém, que atualmente ela é designer de interiores, e que ela conta com trajetória na imprensa como diretora de arte de revistas como *Claudia* e *Boa Forma*<sup>744</sup>.

Gavetas entalhadas bagunçadas, entreabertas, em conjunto com pedaços de tecido amontoados. Os fios estão soltos, os remendos não estão cuidadosamente preparados para serem entregues à quem solicitou um possível reparo. Os tecidos são muitos, o que aponta para um possível excesso de trabalho. A máquina, parada, remendada, que denuncia o seu desgaste, está perto de iniciar o seu primeiro trajeto de costura.

A costureira, no entanto, está fora do seu posto de trabalho, a cadeira, no caso, para ficar longe de sua mesa e tomar uma postura reflexiva, insatisfeita. Assim, apresenta-se uma distância entre a máquina de costura e a mulher que a manuseia. A máquina, por si só, não

<sup>743</sup> Um dinheirinho pingado. *Nós Mulheres*. n.º1. jun.1976. p.6.

<sup>744</sup> **Estilo Próprio**. Disponível em: <<http://www.estiloproprio.com.br/>>. Acesso em: 30 mai. 2021.

funciona. Na ilustração, a mulher não aparece manuseando a máquina, mas encontra-se em um outro plano, em um completo distanciamento, como se fossem realidades diferentes. Porém, o cenário composto da costureira, da máquina e dos tecidos em conjunto com o mobiliário, apontam para uma mesma direção, que é da desordem e da insatisfação diante de um trabalho repetitivo e cansativo.

Cenas de mulheres bordando e costurando não são imagens que causam espanto. São numerosos os retratos onde elas estão dentro do espaço doméstico, semelhante a uma sala de estar, sozinhas ou na companhia de um de seus filhos, ou de um pequeno animal de estimação<sup>745</sup>. São imagens que mostram a mulher em áreas privadas, em seu espaço doméstico, mostrando aspectos da vida de uma dona-de-casa e seus rituais de feminilidade. Para Griselda Pollock, são cenas que remontam a “espaços da feminilidade”:

os espaços da feminilidade são aqueles a partir dos quais a feminilidade é vivida como uma posicionalidade no discurso e na prática social. Eles são o produto de um sentido vivido de localização social, mobilidade e visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. Moldados dentro da política sexual do olhar, eles demarcam uma organização social particular do olhar que, por sua vez, funciona de volta para assegurar um ordenamento social particular da diferença sexual. A feminilidade é tanto a condição quanto o efeito<sup>746</sup>.

São cenas do cotidiano com mulheres bordando dentro de suas casas, em suas salas ou nos cantos da cozinha. A máquina de costura enquanto um demarcador do espaço doméstico, do cuidado da mãe e da esposa, dos conhecimentos adquiridos nos populares cursos de corte e costura destinados às mulheres.

Pollock bem adverte ao longo de seu texto que estava a falar dos retratos de mulheres burguesas de uma Paris do século XIX. São imagens que remontam a uma divisão bastante nítida entre o público e o privado e o local de trabalho entre homens e mulheres; separação esta que a historiadora da arte salienta ter sido “poderosamente operativo na construção de um modo de vida especificamente burguês”<sup>747</sup>.

Em imagens produzidas por artistas brasileiras, também são muitas as mulheres que estão a bordar e a costurar dentro de suas casas. Elas, porém, não estão em um “lar burguês”, mas sim em residências simples, sem adornos. A atividade de costurar estava ligada ao seu gênero, ao seu espaço de domesticidade, mas também com seus aspectos de classe. São

---

<sup>745</sup> É o caso de pinturas como “Lydia sentada em um bastidor de bordar” (1881) e “Lydia bordando em um jardim em Marly” (1880) de Mary Cassat, enfaticamente citadas pela historiadora da arte Griselda Pollock em seu texto “Modernidade e espaços da feminilidade”. Ver em: POLLOCK, Griselda. **Modernity and spaces of femininity**. In.: POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Londres: Routledge, 2008.

<sup>746</sup> POLLOCK, 2008. p.93.

<sup>747</sup> POLLOCK, 2012. p.96.

mulheres costurando sozinhas, em conjunto com suas máquinas, como na xilogravura de Isa Aderne. A mulher atentamente bordando um longo tecido de motivo floral, semelhante a um pano de mesa, apenas em companhia de seu cachorro, aos seus pés, e o retrato que repousa na parede ao fundo. Um retrato simples, cotidiano, da relação entre mulheres e máquinas de costura (FIGURA 103):

FIGURA 103: Costureira



Fonte: ADERNE, Isa. **Costureira**. xilogravura. 1968. Museu Nacional de Belas Artes.

É justamente da imbricação entre gênero e classe na imagem da costureira que volta-se o texto de “Nós Mulheres”. Ele denuncia, sem trazer muitos dados, que eram muitas as mulheres no mercado informal – que Nós Mulheres chamou, como na linguagem coloquial, de “bico” – e que ganhavam pouco dinheiro pela quantidade de trabalho, além da completa ausência de qualquer tipo de benefício social. Não são trazidos números pela matéria, no entanto. Contudo, é sabido que 36% das mulheres em meados da década de 1970 eram trabalhadoras autônomas no setor informal<sup>748</sup>. Afinal, como o próprio texto trouxe: “aonde deixar as crianças pequenas? Então, a mulher vai procurar um trabalho que possa ser feito em casa”<sup>749</sup>. Isto é, um trabalho informal como forma de complementação de renda. Um trabalho que continuava a ser ligado ao ambiente doméstico, na impossibilidade de sair de casa.

Na indústria também eram operadas máquinas de costura. Em fotografias mostram-se os enormes galpões com trabalhadoras costurando, colando, cada uma em seu posto de trabalho. Nós Mulheres, em sua primeira edição, a mesma da matéria e da ilustração anteriores, produziu

<sup>748</sup> CASTRO, Mary Garcia. Gênero e poder no espaço sindical. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, n°1. 1995. p.33.

<sup>749</sup> Um dinheirinho pingado. Op.cit.

um encarte chamado “Nós Mulheres Operárias”. A intenção da revista era produzir, a cada edição, um encarte com uma temática diferente utilizando o vocativo que dava nome à revista<sup>750</sup>. Neste caso, é narrada a história da operária Olga, de vinte e dois anos, em que ela descreve a sua experiência como trabalhadora, dentro e fora de casa.

O ponto de partida de seu relato é o entrecruzamento da jornada de trabalho como operária e como dona de casa. Para ela, trabalhar em casa era pior do que o trabalho no campo ou na indústria, pois o “serviço de casa não termina nunca”<sup>751</sup>. Em seguida, o seu relato é direcionado para as reivindicações das mulheres por melhores salários, apontando que as mulheres deveriam participar mais em sindicatos.

Vale destacar que o foco de Olga é em sua experiência e, mais ainda, na sua experiência na indústria de tecelagem onde, de acordo com ela, noventa por cento da força de trabalho era composta por mulheres. Ela não confirma se este número é equivalente a indústria no geral ou na fábrica que ela trabalhava. O que é sabido, porém, é que no início do século XX as mulheres desempenhavam na indústria, em sua maioria, atividades relativas à tecelagem. Mulheres que antes eram costureiras autônomas foram integradas à indústria de bens têxteis, fazendo com que 57% das trabalhadoras deste ramo no estado de São Paulo fossem mulheres<sup>752</sup>. Contudo, o ramo industrial sofreu vertiginosas mudanças ao longo do século XX, fazendo com que os trabalhos das operárias fossem mais diversificados. Mulheres se concentraram em outros ramos da indústria, não somente no ramo têxtil<sup>753</sup>. Porém, a classe operária continuava a contar com divisões de gênero, o que fazia com que o trabalho têxtil continuasse a ser majoritariamente realizado por mulheres.

Sobre a falta de engajamento e participação das trabalhadoras em movimentos sindicais, Olga concedeu duas justificativas: o receio das mulheres em engajar em movimentos sociais, temendo a pecha serem entendidas enquanto feministas, depravadas ou lésbicas – “a maioria entende que o movimento feminino é gostar de outra mulher”<sup>754</sup> – e por restrições do próprio lar e da família, como maridos que não deixavam suas esposas saírem de casa para participar do sindicato e acúmulo de tarefas domésticas.

---

<sup>750</sup> TELES; LEITE. 2013. p.86.

<sup>751</sup> Ibidem.

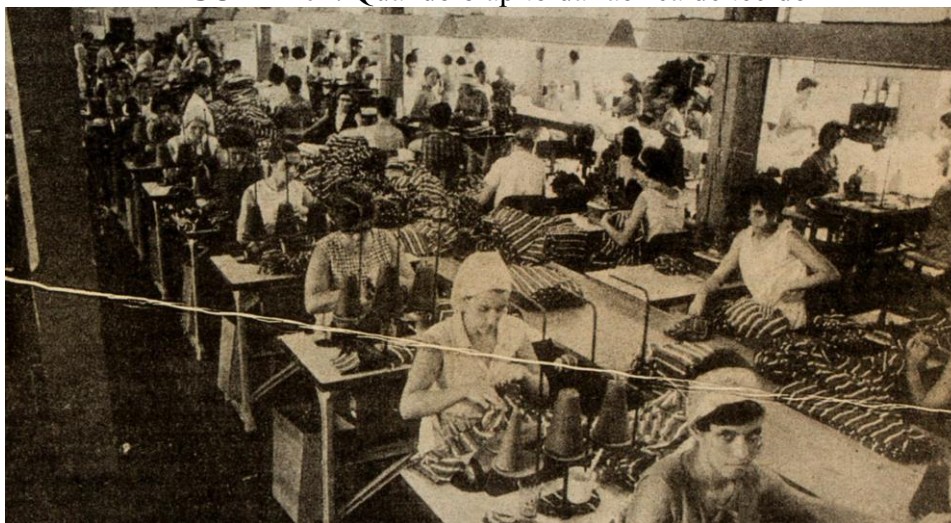
<sup>752</sup> REIS, Jade Liz Almeida. "Um dos serviços mais difíceis e pesados devido à necessária atenção": as operárias do setor têxtil da cidade de Joinville vão à justiça do trabalho (Década de 1940). In.: PEDRO, Joana Maria; ZANDONÁ, Jair. Anais da III Jornadas do LEGH. Florianópolis : LEGH/UFSC, 2018. p.360.

<sup>753</sup> SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 17.

<sup>754</sup> Quando o apito da fábrica de tecido.... Op.cit. p.9.

Na matéria há uma fotografia, de autoria anônima, ilustrando o relato de Olga (FIGURA 104):

FIGURA 104: Quando o apito da fábrica de tecido



Fonte: Quando o apito da fábrica de tecido. Nós Mulheres. n.º1. jun.1976. p.9.

As trabalhadoras, cada uma em sua mesa, operando as suas correspondentes máquinas de costura, com seus fios e bobinas. A distância entre as trabalhadoras é de uma precisão matemática. Ao lado, corpos borrados estão em uma parte mais clara. Não podemos dizer que são mulheres descansando ou caminhando pelo espaço da fábrica, mas nota-se que a separação entre os corpos já não é tão marcada. Não há homens neste lugar. Apenas mulheres, máquinas, mesas e seus tecidos.

As formas das trabalhadoras aos poucos vão sumindo, assumindo formas vultuosas; a composição da fotografia produz esse efeito, assim como produz a geometricidade das mesas de trabalho, dramatizando o volume de trabalhadoras em um mesmo espaço, que não é dos maiores. Atravessada pelas suas escolhas estéticas, esta imagem opera enquanto um "testemunho ocular"<sup>755</sup>. Isto é, enquanto um rastro de evidência histórica que permite que vejamos o passado, não tal como ele foi, mas sim de forma mais vívida. Este é um registro de um dia de trabalho dessas mulheres, um dia tão igual aos outros. Comprova que aquele lugar existiu, de maneira idêntica ao qual está registrado no filme fotográfico.

A fotografia permite que olhemos e imaginemos o cenário que Olga nos descreve sobre o ambiente de trabalho na tecelagem: vigias que monitoravam o tempo em que as funcionárias ficavam no banheiro, luzes baixas para observar os detalhes do trabalho de tecelagem (os fios, finos, que deveriam passar pela agulha), calor exaustivo, problemas de vista e de coluna e

<sup>755</sup> BURKE, 2004. p.17.

ausência de um lugar específico para fazer as refeições<sup>756</sup>. Com a fotografia, conseguimos dimensionar e imaginar a rotina de maneira mais aguçada e sensível.

Na frente, uma trabalhadora olha para a lente fotográfica. É um pequeno fragmento do espaço da fotografia que provoca uma espécie de estalo, um convite para a observação atenciosa. Um detalhe que preenche todo o papel fotográfico. É como se elas estivessem se sentindo percebidas, observadas. Como se a fotógrafa atrapalhasse o fluxo de seu trabalho.

A imagem conferiu rosto a estas indivíduos, fazendo com que elas tomassem identidade diante de nossos olhos. Permitindo dar aparência, é também possível emergir o lugar de suas reivindicações. Dando identidade para cada rosto fotografado se faz possível perceber uma identidade própria, intransferível e que não pode ser anulada, tampouco generalizada. Cada trabalhadora carrega consigo o seu rosto, a sua subjetividade:

A fotografia tornou-se uma arte, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida. E como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos<sup>757</sup>.

Rostos que junto aglomeram-se, assumindo as suas singularidades, autodenominando-se. Paradoxalmente, ao mostrar seus rostos em conjunto, também mostra a sua continuidade, o seu comum em conjunto com os outros rostos que estão na fotografia. Entre a singularidade e a comunidade. Para Ranciere, o rosto aciona a política no momento em que fomenta uma maneira de mostrar identidade e de criar uma reconfiguração do mundo sensível.

Não foi uma pose, algo ensaiado. Apenas desviaram os olhares de suas máquinas de trabalho para olhar para outra máquina, a fotográfica. Penso que também quem tirou a fotografia pode não ter pensado que ela, ao ser impressa, contaria com estes olhares acidentados. O tempo constante e cronometrado da fábrica foi fatiado pela fotografia. A trabalhadora anônima teve o seu rosto captado, ela sem estar fixa à sua máquina. Uma fotografia que poderia ser das mais frias e inertes por ser um retrato do cotidiano da máquina, foi modificada com a presença de mulheres que por um segundo olharam para a lente da câmera. Um aparelho técnico registrou os rostos de duas anônimas que, por mais que não nos falem, nos mostram suas rotinas, suas roupas, suas tarefas, através de seu estranhamento com a presença de uma fotógrafa e de uma máquina intrusa, a máquina fotográfica.

Em *Brasil Mulher*, em março de 1979, também foram publicadas fotografias de trabalhadoras têxteis (FIGURA 105):

<sup>756</sup> Quando o apito da fábrica de tecido.... Op.cit. p.10.

<sup>757</sup> RANCIERE, 2012a. p.23.



FIGURA 105: Mulher e trabalho



Fonte: Brasil Mulher. Edição especial. mar. 79.

Três fotografias compostas lado a lado ilustram a matéria "Mulher e trabalho". São fotografias que documentam a paisagem dos seus trabalhos. À esquerda, na parte superior, três mulheres estão costurando bolsas de couro, que estão espalhadas, sem muita cautela. Seus olhares estão atentos às suas funções. Elas, sentadas, com seus uniformes, estão trabalhando com suas mãos, sem o uso de máquinas.

Abaixo, em um galpão industrial, mulheres estão com suas máquinas de costura. Em um trabalho fragmentado, nota-se que cada trabalhadora tem consigo uma máquina de costura e um cesto. A fotografia está focando uma trabalhadora em específico, mas atrás dela há muitas outras, com o mesmo uniforme e mesmo equipamento de trabalho, cumprindo a mesma função. Em contraste, podemos ver algumas mulheres em pé. Não vemos seus rostos, mas vemos que estão com o mesmo uniforme. Ao lado direito, há um outro momento de trabalho. Os dois trabalhadores estão conversando, em um momento de descontração. Entre as máquinas industriais no galpão, encontraram um espaço para interação.

São fotografias que registraram o momento do trabalho e também o seu intervalo de descanso. Com rostos ora abaixados, ora olhando para a câmera, estas mulheres mostram o seu cotidiano. São rostos que novamente saem do anonimato. A fotografia, afinal, atribui importância a sujeitas e sujeitos<sup>758</sup>. Faz falar o rosto das anônimas: este também é um dos

<sup>758</sup> Da frase "Fotografar é atribuir importância". SONTAG, 2004. p.22.

apontamentos de Didi-Huberman sobre quem vem a ser os povos sem rosto: “a classe oprimida, exposta a desaparecer ou a ser subexposta nas representações consensuais da história”<sup>759</sup>.

Registra-se aqui a imagem de um trabalho que, embora exaustivo, também tem seus laços de afinidade e afetos. As mulheres trabalhadoras, com sua identidade oculta dentro das fábricas, com seus uniformes, tem o registro de seus rostos fadados a desaparecer. Deste modo, olhar para estes rostos resulta não em pensar apenas nos modos como estes rostos são fadados a desaparecer, mas sim encontrar neles os sinais de sua subjetivação, de resistência e de sobrevivência.

Porém, não foi registrado onde são estas indústrias. O fotógrafo Jesus Carlos, autor destas imagens, era um fotojornalista engajado no movimento operário. Participava ativamente dos debates sindicais do ABC de São Paulo<sup>760</sup>, onde registrou o movimento sindical e a rotina das trabalhadoras da região. Além de *Brasil Mulher*, colaborou também com as revistas *ABCD Jornal*<sup>761</sup> e a *Folha Bancária* do sindicato dos Bancários de São Paulo<sup>762 763</sup>.

Nesta matéria são apresentados os relatos de trabalhadoras sobre a participação sindical e as condições de trabalho para as mulheres. Os relatos são em um tom pessoal, apresentando as trabalhadoras pelos seus primeiros nomes, com pouca interferência do *Brasil Mulher*. Sobre a participação sindical, primeiro tópico levantado na matéria, a operária metalúrgica Beatriz aponta que a fraca participação das mulheres nos sindicatos tem forte relação com a falta de tempo devido aos cuidados da casa, além de que parte dos colegas de trabalho ignoravam as “reivindicações específicas”<sup>764</sup>. A ausência de trabalhadoras nas atividades sindicais entra em confronto com o registro delas mesmas em suas atividades cotidianas. São numerosas, o trabalho é repetitivo. É possível verificar isto na fotografia que acompanha a matéria.

A imagem que mostra o ambiente de trabalho fora da rotina, isto é, mostrando um intervalo, uma conversa entre colegas, é justamente entre uma trabalhadora e um trabalhador. O que contrasta com a posição de que os colegas homens ignoravam as “reivindicações específicas” das trabalhadoras. Por este termo, entende-se a questão da dicotomia entre uma

---

<sup>759</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In.: NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo. *A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2011. p.41.

<sup>760</sup> Região notavelmente industrial próxima a cidade de São Paulo. O nome deriva das iniciais das cidades que compõem essa região: Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul.

<sup>761</sup> Jornal criado por trabalhadores da região do ABC paulista em 1976, tendo sido, por um bom tempo, porta-voz do Movimento Metalúrgico. Ver em: KUCINSKI, 1991,p.83.

<sup>762</sup> Criado em 1979 no estado de São Paulo, sendo um jornal de edições diárias. Ver em: KUCINSKI, Op.cit, p.97.

<sup>763</sup> BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Fotojornalistas brasileiros em época de ditadura: entre a estabilidade e o compromisso. **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 86-103, jan./jun. 2019. p.98.

<sup>764</sup> Mulher e trabalho. **Brasil Mulher**. Edição especial. mar. 1979. p.3.



luta geral e uma luta específica, debate que era recorrentemente trazido pelas esquerdas e pelos feminismos. A "luta geral" seria, grosso modo, a militância contra a ditadura militar, pela anistia, pelo socialismo, pela soberania nacional, dentre outros, enquanto as "lutas específicas" – direito ao aborto, questões da sexualidade feminina, creches, salários iguais entre homens e mulheres – viriam a ser divisionistas e um empecilho para as mudanças sociais<sup>765</sup>.

A imprensa feminista opunha-se à esta oposição entre lutas sociais, deixando seus posicionamentos evidentes em seus editoriais. Em *Nós Mulheres*, em sua primeira edição, lia-se: "mesmo tendo nossas reivindicações específicas, só conseguiremos transformá-las em conquistas, com a união enquanto mulheres, e unidas aos homens pelos nossos interesses comuns na luta por um mundo mais digno"<sup>766</sup>. Em *Brasil Mulher*, algo semelhante: "Compreendendo que as reivindicações específicas da mulher se inserem nas lutas mais gerais dos trabalhadores brasileiros, o *Brasil Mulher* tem se proposto a divulgar e apoiar as mobilizações femininas"<sup>767</sup>.

As fotografias enaltecem o conjunto, o contato entre trabalhadoras. No relato do texto que acompanha as fotos, a entrevistada Elza aborda a questão do machismo no trabalho e a solidariedade feminina entre as companheiras, especialmente as grávidas e solteiras, que eram entendidas enquanto promíscuas por seus colegas de trabalho; uma "mulher de vida fácil" como ela bem aponta. Enquanto na fotografia as trabalhadoras estão em silêncio, contemplando concentradas as suas funções, elas vem acompanhadas de uma série de acusações. Uma delas é a de que o presidente do Sindicato teria dito que as mulheres deveriam cuidar de panelas, não participar de assembleias<sup>768</sup>. O *box* que fecha a matéria traz uma entrevista com Luiz Inácio da Silva, que depois se chamaria Lula, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, que enfatiza que a "lei protege muito mais a mulher que o homem (...) a gente não encaminhou o departamento feminino – todos são trabalhadores, nada de criar divisão"<sup>769</sup>. Em contraste, as trabalhadoras relatavam o porquê dessas "divisões". Clara, funcionária da empresa de tecnologia Burroughs, relatou que como as peças do trabalho eram minúsculas, a maioria das funcionárias tinha problemas de visão decorrentes de suas tarefas, ao ponto inclusive da empresa fazer parceria com óticas. Os banheiros também eram controlados

---

<sup>765</sup> PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n.52, vol. 26, 2006. p.264.

<sup>766</sup> Um dinheiro pingadinho. **Nós Mulheres**. n°1, 1976. p. 6.

<sup>767</sup> **Brasil Mulher**, out. 1977, n°10. p. 2.

<sup>768</sup> Mulher e trabalho. Op.cit. p.3.

<sup>769</sup> Ibidem.

com sistemas de fichas, para impedir que as funcionárias perdessem tempo de trabalho. Ao final de seu relato ela salienta a questão do trabalho doméstico: "E isso também em casa"<sup>770</sup>.

Mostra-se nos relatos das trabalhadoras uma vontade, um desejo, de se realizar um levante. O levante, este gesto sem fim, pode tanto ser um pequeno recuo quanto um enorme protesto<sup>771</sup>. De todo modo, o levante emerge quando sujeitas estão fatigadas, cansadas de permanecer em estado de sujeição, sentindo que os limites já foram ultrapassados<sup>772</sup>. São apontados caminhos, direções e atos de subjetivação política, juntamente com imagens que desvelam potências e questionam as ordens discursivas opressoras presentes nas reclamações destas trabalhadoras.

A representação da mulher operária, dela com suas máquinas, seu entorno, seu uniforme, foi um tema recorrente não exclusivamente aos periódicos feministas. Em filmes e documentários de um cinema militante, elas também apareciam. É os casos de “Eles não usam black-tie” (1981), adaptação de uma peça de teatro, que narra sobre o movimento grevista em São Paulo (FIGURA 106):

FIGURA 106: Frame de “Eles não usam black-tie” (1981)



Fonte: ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirzman. São Paulo, 1981. Digitalizado. 120 min.

Esta é uma imagem de uma mulher trabalhadora que compõe o grande arcabouço visual das insurgências de trabalhadoras e trabalhadores de seu tempo. O filme “Eles não usam black-tie”, adaptado da peça homônima encenada no Teatro de Arena ainda em 1959, não buscava dialogar com as pautas feministas trazidas pelos jornais de onde foram registradas aquelas fotografias. O filme, que encenava uma família operária em meio a uma greve, mostrava as suas questões pessoais juntamente com os impasses que enfrentavam dentro dos muros da

<sup>770</sup> Ibidem. p.4.

<sup>771</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p.16.

<sup>772</sup> BUTLER, 2017. p.23.

fábrica. Porém, trazia mulheres engajando e dialogando sobre a greve, os medos de demissão, enquanto sujeitas ativas, em tempos em que movimento operário combativo e independente ressurgia na cidade de São Paulo. Era um filme também que foi transmitido em sindicatos<sup>773</sup>.

São trazidas imagens de mulheres neste largo conjunto de reivindicações trabalhistas – embora não sejam levantadas, em momento algum, as suas “reivindicações específicas”. Elas são colocadas enquanto agentes das movimentações trabalhistas daquele tempo de maneira ampla, sem apresentar questionamentos como licença maternidade ou dupla jornada de trabalho. Fazem parte, enfim, dos retratos do imaginário trabalhista dos finais da década de 1970. Retratos que vigoram uma recusa em conjunto, um anseio de mudança:

Tolerar uma condição intolerável pode abater qualquer um, dividir uma comunidade, dizimar um ambiente social, mas pode também, paradoxalmente, desembocar na criação de condições tais que aqueles que até então aceitavam algo pelo qual nunca deveriam ter passado comecem a se mobilizar para rejeitar essa condição, apostando numa vida mais possível de se viver<sup>774</sup>.

São imagens que representam a criação de uma comunidade revoltosa. Imagens que buscavam não serem imediatamente retratos de injustiças e mazelas sociais. Segundo Ranciere, para se fazer uma imagem política não basta simplesmente retratar uma situação social de vulnerabilidade, buscando assim gerar uma empatia ou um reconhecimento por aquela situação a qual a imagem relata. A política da imagem não vem de um esclarecimento de efeitos de injustiças sociais. A política da imagem, enfim, vai de encontro as formas como as imagens podem revelar potências, pôr em questão discursos opressores e reconfigurar regimes de visibilidade. Uma destas formas é a exposição de sujeitas, de seus rostos, de suas subjetividades, identidades, trocas, conversas e afetos. Sujeitas que enunciam e demonstram (FIGURA 107):

FIGURA 107: A mulher no mercado de trabalho

---

<sup>773</sup> NAPOLITANO, 2014.

<sup>774</sup> BUTLER, 2017. p.25.



Fonte: Capa. Grupo Feminista 8 de março.  
Movimento Negro Unificado. 1979. Acervo  
AEL/Unicamp.

A publicação "A mulher no mercado de trabalho", redigida no final de 1979, é originada do Movimento Negro Unificado (MNU). Criado em 1978 na Bahia, o MNU foi fundado com o objetivo de discutir sobre o preconceito racial no Brasil e desenvolver uma maior consciência política sobre o racismo na luta pela emancipação da população negra no país. Eram realizados congressos, discussões, atividades sociais e culturais tomando como base o racismo perpetrado no Brasil e a desmistificação da ideia de democracia racial<sup>775</sup>, que frequentemente chamavam a atenção do DOPS e dos Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS)<sup>776</sup>. O MNU foi um lugar que, dentre diversas pautas, fez emergir denúncias de mulheres negras contra sexismo e racismo, trazendo os intercruzamentos entre opressão de gênero e raça<sup>777</sup>.

Trazendo uma mulher negra na capa da sua publicação, "A mulher no mercado de trabalho" é exemplar das discussões sobre a estrutura do racismo enquanto determinante no cotidiano das mulheres negras, sendo o trabalho um forte marcador. Como disse a integrante do MNU Lélia Gonzalez, "mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente,

<sup>775</sup> BRASIL, 2014. p.395.

<sup>776</sup> Ver em: KOSSLING, Karin Sant'Anna. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

<sup>777</sup> SILVA, Tamy Amorim. **O feminismo veio para ficar... nós não vamos sair mais**. In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (orgs.). *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019. p.29.

trocadora de ônibus ou prostituta”<sup>778</sup>. Isto é, ela está presente no mercado de trabalho em empregos não valorizados. Beatriz Nascimento, historiadora, também feminista e integrante do Movimento Negro, apontou sobre as dinâmicas entre mulheres negras e o mercado de trabalho:

Nessa fase inicial de industrialização, com o declínio das indústrias tradicionais, principalmente a têxtil, a mulher branca se vê expulsa do setor industrial e passa a concentrar-se em empregos burocráticos de nível baixo que, embora mal remunerados, exigem certa qualificação educacional. (...) O mesmo não ocorre com a mulher negra (...) porque a mulher negra ainda não teve acesso à educação suficiente (...) porque esses empregos implicam relações públicas ou relação com o público, como o comércio de mercadorias. Neste contexto, o critério racial se faz muito mais seletivo<sup>779</sup>.

É o famoso exemplo da prática de anexar uma fotografia junto ao currículo, com a aparência física sendo um dos critérios de seleção de emprego. Além disso, com um ensino insuficiente, muitas mulheres negras recorriam à empregos mal remunerados, e empregos que não precisassem um convívio e atendimento com o público<sup>780</sup>. A mulher da capa, que faz referência a posição das mulheres no mercado de trabalho, seria um destes exemplos de candidatas de ofertas de emprego no setor industrial.

Enfim, o panfleto do Coletivo Feminista 8 de março traz algumas dessas discussões, juntamente com estatísticas que mostram a participação das mulheres no mercado de trabalho da região de São Paulo. Nas primeiras páginas logo salienta a questão da dupla jornada: o trabalho em casa, para a família, e a produção de mercadorias<sup>781</sup>. Assim como a mulher da capa, muitas eram as mulheres que carregavam seus filhos consigo para o universo do mundo do trabalho. As autoras levantam também que com o aumento da participação da mulher no mercado de trabalho, é reduzida a quantidade de tempo disponível para o trabalho doméstico.

As estatísticas trazidas em "A mulher no mercado de trabalho" foram produzidas pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE) e pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (PNAD-IBGE) e adaptadas para o folheto. Algumas das estatísticas são: apenas um por cento das trabalhadoras de São Paulo, que na época já era o maior polo industrial do Brasil, contavam com creche em seus locais de trabalho; no início da década de 1970, vinte por cento dos trabalhadores remunerados eram mulheres; a maior parte das atividades realizadas por mulheres

<sup>778</sup> GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.240.

<sup>779</sup> NASCIMENTO, 2019. p.259.

<sup>780</sup> Embora a década de 1950 tenha visto um aumento de 152% nas matrículas no ensino superior e deste montante 26% fossem mulheres, o que em 1975 tornou-se mais de 50% (CARDOSO, Op.cit, p.46), o semelhante não acontecia com as mulheres negras. Ver em: CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**. n°17. vol.49. 2003. p.121.

<sup>781</sup> Grupo Feminista 8 de março. Movimento Negro Unificado. **A mulher no mercado de trabalho**. 1979. p.13.

eram em funções denominadas de "dependência", isto é, sem ser cargos de chefia ou autônomos; 54,8% das mulheres recebiam menos que um salário mínimo, 32% das trabalhadoras que recebiam salário eram empregadas domésticas. A conclusão que as autoras extraíram era de que o trabalho feminino era um trabalho marginalizado, ocupando sempre um caráter auxiliar, raramente uma função mais qualificada ou de maior responsabilidade<sup>782</sup>.

Ao final do folheto, são apresentadas sínteses e conclusões. A primeira delas é a de que "a absorção da mulher pelo mercado de trabalho é contraditória"<sup>783</sup>, principalmente no que compete à organização do tempo e do dia-a-dia. Ao produzir mais mercadorias, há maior substituição de produtos e serviços do trabalho doméstico, facilitando a participação da mulher no mercado de trabalho e, por outro lado, resultando na mercantilização da economia doméstica. As autoras também retomam, a partir das estatísticas, que o trabalho feminino não é uma ferramenta de emancipação e libertação feminina, mas que muitas vezes é um lugar de sobrecarga, que resulta inclusive no abandono precoce do mercado de trabalho, muitas vezes em consequência do excesso de afazeres domésticos.

Quanto a capa, sem assinatura de qualquer membra do Coletivo, nos é apresentada uma mulher sentada, segurando uma criança em seus braços, em frente a um complexo industrial. O banco é simples e está distante dos barracões, mostrando que ela não seja necessariamente uma trabalhadora do local, mas sim alguém que está de passagem. A mulher e a criança, inclusive, se deslocam da paisagem industrial, como se estivessem em um outro plano. Como um decalque de fotografia, ela tem apenas seus contornos desenhados, sem a interferência da fumaça crespas que sai das chaminés.

A fumaça do complexo industrial poderia assumir diferentes formas. Poderiam ser nuvens brancas ou pequenas ondulações, mas assumiu uma forma de ruído, de rabisco escuro, que construía as paredes e portas das indústrias. São modos de ver, dados sensoriais que descrevem a sensação de ver, sentir, tocar esta fumaça. Tudo é feito de fumaça, de um signo sensível de desordem.

A fumaça é esquemática, longe de uma ideia de imitação da natureza, mas sim próxima do ato de imaginação que torna as imagens, enfim, possíveis. A fumaça industrial que vemos *in loco* não se parece em nada com a fumaça rabiscada produzida pelo Coletivo. É apenas uma névoa branca que sai concentrada das chaminés e vai se dissolvendo na paisagem. Aqui há, portanto, uma imitação tanto do visível quanto do invisível, criando formas sensíveis de conceitos e sensações através da forma.

---

<sup>782</sup> Ibidem. p.26.

<sup>783</sup> Ibidem. p.25.

Estes dois planos – a indústria e a mulher com a criança – se fundem e, ao mesmo tempo, se contrastam. Faz parte do retrato dessa mulher a paisagem na qual ela repousa. Ela faz parte deste complexo de engrenagens, fumaça escura e longas chaminés. A paisagem, no final das contas, é representada apenas como fumaça. Fuligem, material queimado, restos que foram cuspidos de dentro da fábrica. A mulher, seja trabalhadora deste local ou não, faz parte dele. Não sabemos a sua trajetória, mas sabemos que ela faz parte da paisagem industrial. São dois cenários que se fundem, se confundem, se contaminam.

Falar da representação da fábrica é falar também da representação da mulher; ela em sua esfera de pertencimento e despertencimento com esta paisagem. Ela, afinal, poderia ser uma síntese representativa dos números elencados nas tabelas que o Coletivo trouxe? Ela, na paisagem industrial, segurando uma criança em seu colo, na ausência de creches para as trabalhadoras. Ela, que não segura as máquinas industriais, mas está presente neste cenário. No trabalho de subjetivação e assimilação de criar essa imagem, trazida em um folheto comprometido com um feminismo popular, coube imaginar uma mulher que seria esta trabalhadora marginalizada que o MNU estava a debater.

O seu retrato remonta a manifestação de diferentes mulheres negras, trabalhadoras e anônimas, que passavam pelas mesmas circunstâncias. Sujeitas desprovidas de poder que, enfim, manifestavam as suas potências. Manifestavam suas “potências de ausência de poder”<sup>784</sup>. Não almejavam o poder, tampouco delineia aqui uma possível revolta popular, mas sim desejavam uma vida possível de ser vivida. Em outras palavras, a própria “potência de desejar”<sup>785</sup>.

E, ainda: ao olhar a imagem tem-se a impressão de que a mulher com a criança é, na realidade, uma fotografia que foi desenhada por cima, um decalque com algumas linhas desordenadas e alguns rabiscos. Ao mesmo tempo em que há as analogias do imaginário – a fumaça da indústria, os seus cabelos rabiscados, os seus traços – reside nela uma fagulha da realidade. A junção do inventivo com o documentado nesta imagem em questão, corresponde também ao fenômeno dela, assim como todas as imagens, extrapolarem o mundo visível – afinal, não há “imagem sem imaginação”<sup>786</sup>.

A fumaça industrial foi um elemento significativo da crítica feminista em mais de uma ocasião (FIGURA 108):

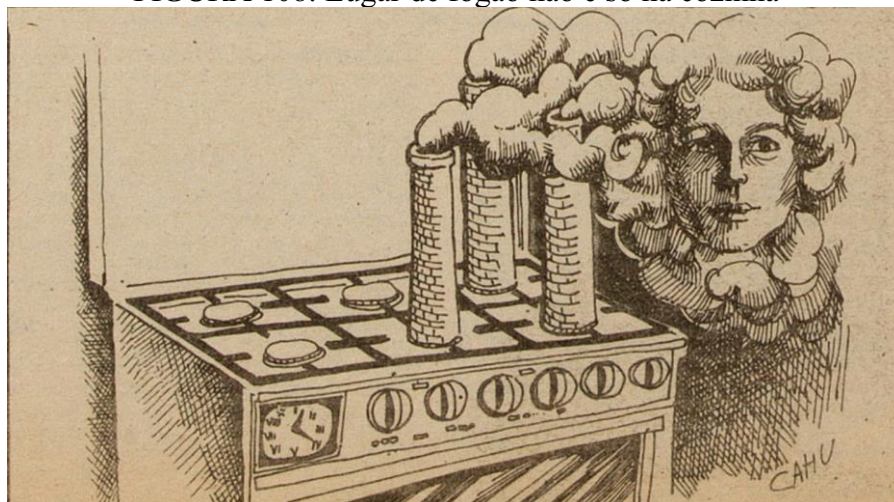
---

<sup>784</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p. 311.

<sup>785</sup> Ibidem. p. 328.

<sup>786</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n° 4, nov. 2012. p.208.

FIGURA 108: Lugar de fogão não é só na cozinha



Fonte: CAHU, Conceição. Ilustração. **Nós Mulheres**. n.º1. jun. 1976. Acervo CPDOC.

Na primeira edição de *Nós Mulheres*, de junho de 1976, um dos principais eixos norteadores foi o trabalho feminino. Conceição Cahu ilustrou a matéria "Lugar de fogão não é só na cozinha". O subtítulo da matéria anuncia: "De como as mulheres deixaram de suar e sujar as mãos em suas próprias cozinhas e passaram a ser pagas para suar e sujar-se fabricando o instrumento principal das cozinhas de outras mulheres"<sup>787</sup>.

O que separava o forno de casa e o forno do trabalho fora de casa é o tema da ilustração. O texto que a acompanha narra as adversidades de uma fábrica de fogões no bairro do Brás, em São Paulo, com seus cortes de salários e de gastos no geral. Com alguns diálogos com as trabalhadoras – oito no total – elas relatam os salários baixos e a disparidade entre os colegas homens. Elas ganhavam 1,80 a hora enquanto alguns homens chegavam a ganhar 5<sup>788</sup>. O motivo, segundo o chefe, era de que o trabalho mais fatigante ficaria restrito aos homens, como carregar os fogões e fazer transportes de peças pesadas.

Com suas hachuras de praxe, ao primeiro plano vemos em perspectiva um fogão simples, como se estivesse apoiado na parede de uma cozinha de casa. A fantasia porém começa por algumas bocas do fogão que se transformam em chaminés industriais, com os seus típicos tijolos. Deles, sai uma fumaça branca e densa que, enfim, forma um rosto. As ondulações da fumaça contornam sua face, assumindo a forma de seus cabelos. Da brincadeira de se ver formas em nuvens no céu, aqui é imaginado um rosto feminino da fumaça suja; o rosto de uma trabalhadora.

<sup>787</sup> Lugar de fogão não é só na cozinha. **Nós Mulheres**. 1.ed. jun. 1976. p.15.

<sup>788</sup> Ibidem.



A jornalista de Nós Mulheres notou que

havia sempre uma mulher no começo da linha de montagem da parte elétrica do fogão, e o trabalho dela consistia em pegar o fogão do chão, carregá-lo para cima de um estrado de meio metro de altura (...) e fazia isso pelo menos durante oito horas por dia. Será que carregar fogão para dentro do caminhão é trabalho especializado, e carregar fogão para cima de um estrado não é?<sup>789</sup>

A mulher assumia os fogões na fábrica, fazendo com que ela marcasse também as engrenagens por onde sai a pesada fumaça. Além disso, as mulheres também comumente trabalhavam com pequenos instrumentos, como inserir pequenos pregos em uma chapa de metal, que cansava a vista das trabalhadoras. Os homens da empresa não conseguiam – ou não desejavam, simplesmente -- fazer essa mesma atividade.

O rosto que trabalha em ambos os fogões, como assumido por Nós Mulheres na chamada da matéria: a mão dessa mulher, outrora acostumada a limpar a sua própria cozinha e a sujar suas mãos com a sujeira de sua família, agora é suja e paga com a fuligem que sai das chaminés. O relato que acompanha a ilustração é mais descritivo do que opinativo do cotidiano daquelas mulheres em uma fábrica na capital de São Paulo. É como um exercício de microhistória, de se realizar uma descrição etnográfica de um recorte específico, do detalhe do cotidiano, de se fazer uma abordagem microanalítica e nesta variação de escala, fazer ver fenômenos muito maiores<sup>790</sup>. Este texto é, podemos dizer, um recorte específico, local, do amplo fenômeno de mulheres que deixavam de trabalhar em suas casas para então ir trabalhar na indústria, onde as fórmulas de opressão e poder que residiam em suas cozinhas persistiam no chão da fábrica.

A imagem esboça dois sentidos de crítica feminista. Primeiramente, é destacado o contraste do trabalho doméstico e fora de casa em uma mesma imagem, sintetizando as discussões sobre o trabalho doméstico ser ou não produtivo, juntamente com a precariedade do trabalho remunerado, ambos realizados por mulheres. A mulher que emerge da fumaça é a trabalhadora que serve como uma mão-de-obra reserva do capitalismo<sup>791</sup> em ambos trabalhos, dentro e fora de casa. E, nestes dois espaços, como podemos ver, há a divisão sexual do trabalho e a naturalização de trabalhos de mulher<sup>792</sup>. Assim, nesta dupla jornada de trabalho, cabe pouca

---

<sup>789</sup> Ibidem.

<sup>790</sup> Sobre microhistória ver em: REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação**. v. 15 n. 45 set-dez. 2010.

<sup>791</sup> PEDRO, Joana Maria; MELLO, Soraia Carolina; OLIVEIRA, Veridiana. O feminismo marxista e o trabalho doméstico: discutindo com Heleieth Saffioti e Zuleika Alambert. **História Unisinos**. vol. 9, nº 2, mai/ago 2005. p.135.

<sup>792</sup> MELLO, 2010. p.48.

atividade de lazer, pouco espaço de tempo para criar e desenvolver uma identidade própria<sup>793</sup>. Ela é o seu trabalho, portanto.

E, segundo, sobre o aspecto literal do texto, que aborda as experiências das trabalhadoras justamente de uma fábrica de fogões. Este instrumento, tanto um utensílio doméstico dos mais comuns, quanto uma potente máquina industrial, é representativo das disputas de gênero que as trabalhadoras sofriam tanto dentro quanto fora de casa. Torna bastante literal uma reivindicação recorrente. Faz se ver e traduz uma insatisfação compartilhada. Apresenta a vontade de sair do estado de sujeição. Direciona-se, assim, um caminho para a revolta, expressando uma vontade popular. Um levante. E que, como tal, mostra que embora abatidas, estas mulheres trabalhadoras também não o foram em definitivo. Embora todo levante seja, paradoxalmente, “urgente e tardio”<sup>794</sup> – não se pode esperar, mas não espera pois já é tarde demais – ele ainda é conduzido por estas pessoas que ainda criam formas de sobrevivência e resistência.

A escolha pela identidade da trabalhadora ser marcada pela fumaça industrial mostra também como esta forma rodeava o imaginário imagético do Brasil do século XX. Exemplar é a obra “Operários” de Tarsila do Amaral (FIGURA 109):

FIGURA 109: Operários



Fonte: AMARAL, Tarsila do. **Operários**. Óleo sobre tela. 150 x 205 cm. 1933. Acervo do Governo do Estado de São Paulo.

As chaminés com sua fumaça cinza em contraste ao céu azul são o cenário de fundo da tela "Operários" (1933) de Tarsila do Amaral (1886-1973). A pintora, que havia vislumbrado

<sup>793</sup> Ibidem. p.15.

<sup>794</sup> BUTLER, 2017. p. 26.

uma outra paisagem social em uma viagem de poucos meses a União Soviética, começara a se interessar mais a temáticas sociais<sup>795</sup>. Neste quadro temos cinquenta e três rostos juntos, melancólicos, com semelhantes proporções. Uma massa de operários, única, indissociável. O fundo, bastante conciso, sustenta-se em alguns prédios geométricos e chaminés cinzas com um foco de fumaça. A indústria e os rostos anônimos.

É, enfim, esta composição da fumaça enquanto uma catalisadora de identidade operária, que foi apresentada por Conceição Cahu. A mesma figuração, praticamente idêntica, apareceu em uma das páginas do boletim "Parole aux femmes du Brésil" – em uma tradução literal, "Depoimento<sup>796</sup> às mulheres do Brasil" – do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris (FIGURA 112):

FIGURA 110: Ilustração em Parole aux femmes du Brésil



Fonte: **Parole aux femmes du Brésil**. 1977. Acervo LEGH/UFSC.

Não cabe discutir ou investigar se esta ilustração foi um plágio ou um exercício de recriação ou empréstimo. O que é sabido é que o boletim "Parole aux femmes du Brésil" contava com textos de Nós Mulheres como forma de se mostrar e refletir sobre os feminismos brasileiros, em um exercício de aproximação entre os feminismos do preâmbulo francês e brasileiro. Os materiais produzidos no exílio e no Brasil navegavam e se encontravam, conforme salientado anteriormente. E esta ilustração foi um caso disso: de uma imagem, produzida no preâmbulo brasileiro, adaptada a um outro espaço de debate feminista, com outros sentidos de práxis política.

<sup>795</sup> AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

<sup>796</sup> Tradução minha. "Parole" em uma tradução literal significa "palavra". Contudo, no francês "parole" se aproxima mais a um sentido mais estrito de "palavra", indo de encontro a conceitos como depoimento, pronunciamento ou declaração.

Debates geograficamente distantes e em outro cenário político e social. Porém, as mulheres do CMB também eram próximas dos partidos de esquerda – mais especificamente o PCB – e dos debates de conscientização e luta de classes em conjunto com a práxis feminista<sup>797</sup>, da emancipação vir através de um viés de classe<sup>798</sup>.

O "Parole aux femmes du Brésil"<sup>799</sup> foi uma brochura desenvolvida pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris produzido como instrumento de divulgação dos debates feministas brasileiros na ocasião do evento "Parole aux femmes de l'Amérique Latine" organizado pelo jornal francês "L'Information des Femmes"<sup>800</sup> no oito de março de 1977<sup>801</sup>. Este evento, segundo as mulheres do Círculo, "foi (...) um momento muito rico em nossa luta. Serviu para nos aproximar ainda mais, mostrando uma vez mais que as fronteiras de nossos países não significam nada no que diz respeito à nossa opressão"<sup>802</sup>.

Os textos da brochura, datilografados, todos traduzidos para a língua francesa, são um compilado de alguns dos editoriais de Brasil Mulher e Nós Mulheres, em conjunto com dados estatísticos e depoimentos de mulheres brasileiras. São relatos sobre a dupla jornada, baixos salários, natalidade, aborto e prisões políticas. No editorial do boletim, onde o Círculo se apresenta, há a justificativa da publicação: apresentar um quadro geral da situação da mulher brasileira em conjunto com as movimentações feministas no Brasil, salientando as dificuldades enfrentadas por conta da repressão da ditadura militar<sup>803</sup>.

Nas páginas seguintes, o debate sobre as razões do feminismo emergem. São apontadas como a carga doméstica é tida como um destino natural das mulheres para, em seguida, pontuar em como isso beneficia a economia capitalista: as horas de trabalho gratuito das mulheres às suas casas, maridos e filhos, em conjunto com a sua dependência econômica. No caso das mulheres trabalhadoras, o boletim aponta como a sua formação profissional é, via de regra, inferior aos homens, bem como seus salários<sup>804</sup>.

A ilustração da mulher e da fumaça surge como ilustração de diversas estatísticas sobre a dinâmica do trabalho das mulheres brasileiras. No trecho de título "O trabalho da mulher no Brasil" foi constatado que, com a queda do salário dos então chamados "chefes de família", parte das mulheres foi obrigada a trabalhar fora de casa. Contudo, estes trabalhos estariam

---

<sup>797</sup> BORGES, 2013. p.68.

<sup>798</sup> ALVEZ, Iracélli da Cruz. Mulheres, PCB e Feminismos: disputas e tensões (1930-1937). **Revista Esboços**, Florianópolis, v.25, n°40. dez. 2018. p.439.

<sup>799</sup> "As mulheres da América Latina tem algo a dizer". Tradução minha.

<sup>800</sup> "Informação das mulheres". Tradução minha.

<sup>801</sup> ABREU, 2010. p.194.

<sup>802</sup> **Agora é que são elas**. Jornal do Círculo de Mulheres Brasileiras. s/d. 1979.

<sup>803</sup> Parole aux femmes du Brésil. 1977. p.1.

<sup>804</sup> Ibidem. p.5.

repletos de desigualdades de gênero<sup>805</sup>. Em uma tabela intitulada "Proporção entre mulheres e homens na indústria de São Paulo", há apenas três linhas que sugerem, como o próprio nome diz, a relação entre homens e mulheres empregados nas atividades industriais da capital paulista. Em cargos não especializados, havia uma mulher a cada três homens cumprindo estas funções. No caso de profissões e nível superior, havia uma mulher a cada dezenove homens. A matéria não esboça nenhum apontamento sobre estes números, ficando nesta página o contraste destes números.

Não há nenhuma referência a Conceição Cahú por parte do Círculo de Mulheres Brasileiras. Nitidamente diferentes, porém com a mesma composição. O fogão não é o mesmo, agora nele cabem apenas cinco bocas. A técnica de ilustração também é diferente, com uma mistura de esfumados, semelhantes ao traço de carvão, e traços mais duros. O rosto da mulher que aparece na fumaça também foi adaptado, com traços diferentes. Um rosto mais sério, com um olhar mais cerrado, e com o mesmo sombreamento e contornos.

Nestes encontros de posicionamentos feministas, houve a reapropriação da imagem de Conceição Cahu. Apesar das diferenças técnicas, a ilustração é, grosso modo, semelhante. Como uma imagem circulante que ela é, ela é igualmente mutável e moldável. São formas de estruturação de uma experiência sensível que, na junção de se pensar a opressão de gênero junto com classe, criou-se um imaginário e uma inventividade que permitia semelhante figuração. Criou formas ficcionais, novos modos de ver, novos “modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”<sup>806</sup>. Sendo uma imagem provocativa, que questiona as formas de ser trabalhadora, as formas de ser indústria, a mescla entre identidade e trabalho, a subjetividade em contraponto com a massa cinzenta do ambiente industrial, cria uma potência de reflexão em semelhante tom.

Representações de máquina, de mulheres com elas, mulheres transformando-se nelas. Imagens que expõem o dissenso e também imaginam. Segundo Agamben:

a história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa da sua dialética recomposição. As imagens são o resto, o traço daquilo que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e reprimiram. É já que é na imaginação

<sup>805</sup> Os salários eram mais baixos e as funções desiguais, como demonstra a tabela anexada no texto: enquanto 27% das mulheres trabalhavam em funções domésticas, 18% trabalhavam no campo, 9% eram professoras de nível básico, 9% eram secretárias, 8% costureiras, 4% lavadeiras, 3% vendedoras, e 19% ocupando o que a tabela chamou de "outras funções". Isto é, enquanto quase metade das mulheres brasileiras ocupavam cargos como donas de casa e trabalhadoras rurais, a outra metade, em sua maioria, trabalhava nas áreas de cuidado ou extensão das tarefas domésticas. (**Parole aux femmes du Brésil**. 1979. p.5).

<sup>806</sup> RANCIÈRE, 2012a. p.64.

que algo como uma história tornou-se possível, é por meio da imaginação que ela deve a cada instante novamente se decidir<sup>807</sup>.

A imagem enquanto o local de produção de um faltante, de um impossível, de um porvir. Embora compreendida enquanto algo irreal e ilógico, a imaginação é, para Agamben, a mediadora entre o sentido e o intelecto. É ela que está localizada entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Isto é, a imaginação constrói. “O impossível na política é frequentemente possível na arte”<sup>808</sup>. O ato de imaginar é articulado em política, nos debates e reflexões feministas. Nas imagens, porém, a imaginação toma outros contornos. Contudo, como de maneira pessimista Jacques Ranciere aponta, “são só imagens. E imagens não fazem levantes”<sup>809</sup>. Ou, talvez, os façam circular<sup>810</sup>.

Retorno às imagens de mulheres operárias. Elas também apareceram na capa do jornal “Movimento”. Um periódico de caráter eminentemente de oposição, próximo dos movimentos populares e de esquerda, defensor das minorias e explicitamente contrário à ditadura militar, como salientado no editorial da sua primeira edição<sup>811</sup>. Discursos sobre lutas sindicais e feminismos apareciam nas páginas do Movimento, embora este não fosse um veículo feminista ou construído por mulheres.

Era, de fato, uma revista engajada nas questões da luta de classes e reivindicações do PC do B<sup>812</sup>, fazendo com que o feminismo em suas páginas viesse atrelado de um olhar voltado para a participação feminina no mercado de trabalho, como consta em algumas de suas edições de capa<sup>813</sup>. Embora não fosse uma revista feminista, demonstrava a abrangência e a relevância das pautas feministas dentro das esquerdas. Inclusive, nos editoriais tanto de Brasil Mulher quanto de Nós Mulheres, a Revista Movimento era uma das indicações de materiais da chamada “imprensa democrática”, juntamente com os jornais “De fato”, “Revista do Henfil”, “Coojornal”, “Bagaço”, “Versus”, “Paca-Tatu, Cutia Não” e “Invasão”.

Na edição de 30 de janeiro de 1978, a capa trazia uma operária a qual ocupava a capa praticamente inteira ao lado dos dizeres: “Em busca da verdadeira igualdade” (FIGURA 111):

---

<sup>807</sup> AGAMBEN, 2013.

<sup>808</sup> RANCIERE, 2017. p.67.

<sup>809</sup> RANCIERE, Ibidem.

<sup>810</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p.372.

<sup>811</sup> KUCINSKI. 1991, p.280.

<sup>812</sup> LIVRAMENTO, 2014. p.81.

<sup>813</sup> Ibidem, p.78.

FIGURA 111: Capa de Movimento



Fonte: Capa. **Movimento**. 30 jan. 1978. Acervo AEL/Unicamp.

A ilustração da capa foi feita por Jayme Leão (1945-2014), um dos fundadores da revista Movimento, e que já havia produzido ilustrações para revistas como O Pasquim e Opinião<sup>814</sup>. Desde 1975 ele produzia capas e ilustrações para a Movimento, uma revista que não recebia grandes acabamentos gráficos de diagramação e com refiles feitos à mão<sup>815</sup>. Na capa em

<sup>814</sup> Morre aos 68 anos o pernambucano Jayme Leão, ilustrador da coleção Vagalume. **Folha de S.Paulo**. 11 mar. 2014.

<sup>815</sup> KUCINSKI, 1991. p.195.

questão, a mulher foi representada utilizando-se apenas uma técnica, o grafite. Traços grossos, sem detalhes, com a sombra sendo produzida apenas pela grossura do grafite, como se faz em um desenho rápido, de memória, como se fosse um retrato falado.

O gesto da trabalhadora, com a mão estendida, ombros desalinhados e a boca entreaberta, fazem parecer que ela realmente estava a falar confortavelmente sobre a sua situação. Embora fora do seu maquinário, conseguimos ver que ela opera máquinas, que ela trabalha em uma indústria, com seu uniforme, luvas e panos nos cabelos. Ela não é descaracterizada por não estar próxima de maquinários, mas carrega consigo a sua própria jornada de trabalho, tirando de si possíveis traços de individualidade.

Isto é, é uma mulher retratada como operária sem estar em seu posto de trabalho. As suas mãos, em vez de operar máquinas, gesticulam. É uma imagem que dialoga. O texto de Movimento, afinal, é sobre o diálogo das trabalhadoras sobre as suas condições de trabalho e, mais especificamente, sobre o Primeiro Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo do Campo e Diadema, cidades que concentravam grande parte das indústrias do estado de São Paulo. Realizado entre os dias 21 e 28 de janeiro de 1978, o evento foi realizado na sede do sindicato dos metalúrgicos e organizado pela direção da própria entidade, sem participação feminina na organização do evento. De acordo com Elisabeth Lobo, uma possibilidade era o temor dos diretores do evento tomar a pecha de feminista<sup>816</sup>, enquanto sua intenção inicial era de realizar um evento sobre dois tópicos: o trabalho noturno para as mulheres e pagamento de horas-extra<sup>817</sup>.

O texto da Movimento traz principalmente relatos que dão ênfase às suas condições de trabalho e o contraste entre os trabalhos executados por mulheres e homens. Um exemplo é o caso das dezenove trabalhadoras da fábrica Reno que foram demitidas por seus supervisores suporem que elas estavam comendo enquanto estavam em seus postos de trabalho. Outro caso é o da fábrica da Mercedes-Benz que contratava mulheres como montadoras de tapeçaria e os homens como tapeceiros. Por conta disso, eles recebiam mais que as suas colegas<sup>818</sup>.

Além da discrepância salarial, outros temas que afligiam as trabalhadoras eram as condições de higiene dos locais de trabalho, punições, controle, transporte ineficiente, obrigação de horas-extras e a falta de estabilidade no emprego. Uma das principais temáticas do congresso veio a ser a discriminação sofrida dentro das fábricas. A organização do evento compartilhou um questionário com as participantes questionando-as se as empresas nas quais

---

<sup>816</sup> LOBO, 1991. p.35.

<sup>817</sup> O primeiro congresso. **Movimento**. 30 jan. 1978. p.7.

<sup>818</sup> Ibidem.



elas trabalhavam respeitavam a legislação e, em seguida, o que era corriqueiro em sua rotina de trabalho que deveria estar na legislação trabalhista. Assim, a partir destas duas questões, os debates do congresso foram se voltando mais às questões de abusos e discriminações<sup>819</sup>.

O retrato da operária com a sua mão levantada e a boca entreaberta, como se estivesse respondendo a uma série de perguntas, ou ainda explicando o que havia vivenciado no Congresso e no seu cotidiano vem de encontro com reclamações de operárias que estavam presentes em páginas da imprensa feminista que fizeram a cobertura do Congresso da Mulher Metalúrgica. De acordo com *Brasil Mulher*, diversas entrevistadas afirmaram que às trabalhadoras gestantes eram cedidos três meses de licença e, por mais que a lei enfatizasse a proibição de demissão de trabalhadoras grávidas, as empresas demitiam mesmo assim; apesar da lei prever criação de creche, nenhuma de fato teria, e quando levavam seus filhos para o trabalho, eram passíveis de sofrer demissão<sup>820</sup>. A diferença salarial de mulheres e homens que trabalhavam nas mesmas funções também foi um tema central, em conjunto com o descumprimento da legislação trabalhista, falta de creches, proibição de amamentar no horário de trabalho, instabilidade da trabalhadora gestante, contra abusos sexuais, contra controle de tempo para ir ao banheiro, melhor assistência médica e estabilidade e segurança<sup>821</sup>.

Uma constante reclamação era de que o trabalho doméstico fazia com que as atividades sindicais tivessem que ser deixadas de lado. Algumas trabalhadoras sugeriam que os trabalhadores eram mais unidos, se reuniam com mais frequência, enquanto as mulheres sofriam com medo de ameaças. Passividade e fragilidade são alguns dos termos utilizados por elas para justificar este comportamento: isso aconteceria dentro de casa, pelo pai e o marido, e também no trabalho, pelo chefe e supervisor<sup>822</sup>.

Além disso, haveria uma questão de identificação de gênero: como homens, se viam como uma só classe, embora houvesse a disparidade de salários entre patrões e empregados, fazendo com que houvesse uma "dupla dominação sobre as trabalhadoras"<sup>823</sup>. Assim, as mulheres ficaram atentas ao argumento e estratégia de que, estando unidas aos homens trabalhadores, teriam mais chances de ter suas reivindicações supridas, com vistas a um projeto de emancipação de classe<sup>824</sup>. Afinal, embora o setor metalúrgico contasse com um grande número de trabalhadoras, poucas eram sindicalizadas. Enquanto trinta por cento dos

---

<sup>819</sup> *Ibidem*.

<sup>820</sup> O pior serviço dão prá s grávidas. **Brasil Mulher**. mar.1978. p.8.

<sup>821</sup> Esta luta deve continuar. **Brasil Mulher**. mar.1978. n°11. p.6.

<sup>822</sup> Pesquisa. **Brasil Mulher**. mar.1978. n°11. p.7

<sup>823</sup> *Ibidem*.

<sup>824</sup> Momento de União. **Nós Mulheres**. mar. 1978. p.8.

trabalhadores eram sindicalizados, doze por cento das mulheres trabalhadoras também o eram<sup>825</sup>.

Ao exporem as ideias travadas nas discussões em grupo do congresso, as mulheres extrapolavam as questões trabalhistas e pontuaram a necessidade de organização das mulheres metalúrgicas: trazer mais mulheres para os debates e para os sindicatos eram alguns dos apontamentos<sup>826</sup>, que coincidia com o que acreditava a presidência do Sindicato dos Metalúrgicos. Uma das ideias mais celebradas no Congresso foi a criação de um Departamento Feminino dentro do sindicato, que auxiliaria mais diretamente as trabalhadoras, o que foi reprovado pela presidência do sindicato, no entendimento de que isso criaria uma divisão entre trabalhadores<sup>827</sup>. *Brasil Mulher*, em uma de suas reportagens, contraargumentou salientando que "a classe já está dividida hoje, quando a participação da mulher é quase nula nas atividades sindicais"<sup>828</sup>.

Ao final do congresso, enfim, relatou-se que era notável um clima de euforia, camaradagem e otimismo entre as participantes<sup>829</sup>. Ou ainda, como é possível de perceber através dos relatos, foi um congresso onde houve espaço e possibilidade de diálogo em circunstâncias em que a causa operária não sentia-se livre ou, pelo menos, segura para expressar seus anseios e vontades. A mulher da capa da revista *Movimento* esboça este sentimento: conversando atentamente, gesticulando com as suas mãos. Mãos estas que ocupam destaque. Suas mãos assim levantadas, pungentes, são as mãos que operam máquinas e aqui são as mãos que levantam uma expressividade. Mãos que argumentam, mãos que reclamam.

Um gesto ordinário, comum, o de ao falar, argumentar enfaticamente, mexer as mãos. Um gesto que não domina-se completamente, um gesto transmitido, que “sobrevive apesar de nós e apesar de tudo”<sup>830</sup>. Mãos que argumentam (FIGURA 112):

---

<sup>825</sup> **Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris**. Op.cit.

<sup>826</sup> O primeiro congresso. Op.cit.. p.7.

<sup>827</sup> Na mesa, nenhuma mulher. **Brasil Mulher**. mar.1978. p.5.

<sup>828</sup> Esta luta deve continuar. Op.cit.. p.6.

<sup>829</sup> O primeiro congresso. Op.cit.. p.7.

<sup>830</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p.302.

FIGURA 112: Mãos que argumentam



Fonte: LAERTE, Charge sem título. Brasil Mulher. mar 1978. n.º11.

Em “Brasil Mulher” há uma outra imagem de mulher trabalhadora que está gesticulando as suas mãos para contra-argumentar. A charge da cartunista Laerte (1951) está presente na edição onde tinha como tema o 1º Congresso da Mulher Metalúrgica. Em “Antes e depois: operárias demitidas”, são relatadas as experiências de ameaças e demissões de trabalhadoras por conta da participação do congresso e envolvimento em atividades sindicais. Eva de dezenove anos foi demitida por relatar condições precárias de trabalho em uma grande empresa de autopeças da Grande São Paulo. Em outra empresa, houve demissão de cinco funcionárias logo após a sua participação no Congresso. Não eram casos isolados: diversas empresas estavam dando suspensão, advertência ou demissão as funcionárias que participaram do evento<sup>831</sup>.

Laerte, que pouco produziu para “Brasil Mulher” e para a imprensa feminista no geral, contribuiu muito na causa sindical. A cartunista produziu histórias de um personagem chamado João Ferrador em publicação do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. O personagem estava sempre resmungando os dizeres “Hoje eu não *tou* bom!” e convocando a categoria para combater os patrões e a ditadura, lutando pelos seus direitos<sup>832</sup>.

Era uma cartunista que estava inserida no ambiente da movimentação sindical, portanto. A charge de sua autoria aparece no canto inferior esquerdo da página, entre as colunas de texto. Uma mulher de cabelos crespos, com uma roupa que poderia tanto ser um vestido quanto um

<sup>831</sup> Antes e depois: operárias demitidas. **Brasil Mulher**. mar. 1978.

<sup>832</sup> KUCINSKI, 1991. p.41.

uniforme de trabalho, se levanta com um olhar pungente. Ao seu lado, várias outras mulheres estão sentadas a observando falar. Elas estão com um sorriso de satisfação em seus rostos. A mulher em pé direciona a sua fala para alguém que não está presente na charge. Dado o seu contexto, é de se pensar que ela está se dirigindo a alguém que está falando a frente destas mulheres, como se fosse uma mesa diretiva ou algo semelhante.

Assim como na capa ilustrada por Jayme Leão, a trabalhadora toma voz e, desta forma, seu corpo e seus gestos também. Suas mãos não sugerem, ao contrário de algumas representações que vimos anteriormente, pungência, greve, ou algo mais agressivo. Pelo contrário, sugere justamente uma negociação ao dialogar e colocar a palma de sua mão para cima. Entendendo os gestos não enquanto meros movimentos e espamos do corpo humano, mas sim enquanto um “meio puro e comunicação de uma comunicabilidade”<sup>833</sup>, isto é, o gesto não enquanto simplesmente um meio – um veículo – nem um fim em si mesmo, mas sim a exibição da pura medialidade, foca-se este gesto em sua articulação com a política e a representação.

Transpassa no corpo destas trabalhadoras uma emoção verdadeira através dos seus sinais corporais que são perceptíveis. Gestos que são próprios das indivíduos e da coletividade, gestos simultâneos, um gesto presente na longa duração imagética. Um gesto que transmite a humanidade da operária, que expressa, fala, argumenta sobre a sua vida, fora do seu espaço de trabalho. Este é, portanto, também um gesto de desobediência que desliga a mão da trabalhadora da máquina para conectar-se com o diálogo, com o seu vir a ser, com a sua consciência de classe e de gênero. Um gesto que proclama seus anseios e insatisfações, seus atos de desobediência.

Desobedecer. Um ato de desejo presente em tantas narrativas moralizantes. A desobediência do pecado capital ou das fábulas infantis. Desobedecer é tanto o gesto de transformar a recusa em ato quanto um princípio geral da democracia: a contestação, o tumulto, a discórdia, a manifestação. “Não basta desobedecer. É urgente também que a desobediência – a recusa, o apelo a insubmissão – se transmita aos outros no espaço público”<sup>834</sup>. Mulheres, então, desobedeceram. Ordenaram que parassem as máquinas. Ordenaram greve. E disso, criaram suas imagens.

### **5.2.1. ... E as máquinas param.**

---

<sup>833</sup> AGAMBEN, 2018. p.3.

<sup>834</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p.370.

Levantes são forças realizadas quando sujeitos estão cansados de se sujeitar. São convocados quanto há a noção compartilhada de que um certo limite imposto já foi ultrapassado faz tempo. Busca-se, enfim, finalizar uma condição vivenciada. Paradoxalmente, são convocados já tardiamente. Urgentes, porém tardios, na emergência de se inaugurar uma nova ordem social, uma nova situação e conjuntura. Contudo, levantes não são conduzidos individualmente. São muitas as indivíduos presentes nas ações. Elas reconhecem os seus sofrimentos, angústias e lamentações umas nas outras<sup>835</sup>.

Os levantes aparecem a partir do psiquismo humano enquanto formas corporais. Forças levantam, formas as veiculam, orientam e põe-nas em prática. Um dos muitos levantes realizados na ditadura militar foram as greves dos finais da década de 1970. Mulheres entraram em greve<sup>836</sup>. Coletivamente ordenaram que parassem as máquinas. Um conjunto de ações e organizações que visam "um não-agir"<sup>837</sup>. Uma greve é um evento coletivo que, dentro da ordem capitalista, busca romper com as relações de produção com fins a reivindicação e a consequente ampliação da consciência de classe. Manifesta-se um estranhamento diante das posições de poder (chefes, patrões, supervisores) através de um meio não-violento<sup>838</sup>. Se fazem serem ouvidas e fazer cumprir à força. Em um estado de greve, fala-se e discute-se sobre:

Por causa dela, em torno dela, as observações se multiplicam, as penas correm: não só dos guardiões da ordem, mas a dos cronistas, contistas e jornalistas que a greve leva aos subúrbios, como atrai também romancistas e artistas. A greve prende a atenção, mantém a inquietação, obriga a investigação<sup>839</sup>.

Os olhos são direcionados para a greve. Ela é amplamente documentada, falada a respeito. A sua efetividade depende disso, afinal. De seus debates, de sua própria construção. Portanto, ela aglomera também imagens. Busca-se documentá-la, fazer um registro sensível do seu evento, de suas participantes.

---

<sup>835</sup> BUTLER, 2017. p.23-24.

<sup>836</sup> A década de 1970 não foi o marco inaugural das mulheres enquanto protagonistas e agentes de ações grevistas no Brasil. Em 1917, a fábrica "Mariângela" da família Matarazzo amanheceu paralizada. Suas trabalhadoras pediam o aumento de vinte por cento em seus salários. No mesmo ano, mais uma vez paralisaram por terem denunciado um funcionário que as abusava sexualmente e a gerência não o ter demitido (FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. Mulheres, sindicato e organização política nas greves de 1917 em São Paulo. *Revista Brasileira de História*, vol. 37, no 76. p.79.) Na década de 1920, elas continuaram. Não saiam ilesas, porém: eram constantemente demitidas por praticar agitação política (FRACCARO, 2017. p.83). Após a Crise de 1929, que também atingiu o Brasil, trabalhadoras e trabalhadores entravam em greve pelas fábricas de São Paulo. Desemprego, queda dos salários e aumento da jornada de trabalho imposta pelos empresários que sentiam os efeitos da crise eram uma constante (FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. Uma história social do feminismo: diálogos de um campo político brasileiro (1917-1937). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol 31, no 63, p. 12-26, janeiro-abril 2018. p.12).

<sup>837</sup> BENJAMIN, 1986. p.163.

<sup>838</sup> Ibidem.

<sup>839</sup> PERROT, Michelle. *Jeunesse de la greve: France (1871-1890)*. Paris: Seuil, 1984. p.13-14.

As imagens de uma greve buscavam trazer um relato do ponto de vista de seus agentes, acompanhando os relatos e visões de quem a engajava. Busca-se registrar o volume de pessoas, construir identidades. Uma greve não é feita sozinha. São inúmeras personagens que integram, se indignam e se sublevam juntas. Isto é, não é um ato de luta individual, mas de uma ordem coletiva, "heterogênea, mas alinhada"<sup>840</sup>. As greves, enquanto levantes que são, tem um limite temporal. Começam, continuam e, enfim, encerram; seja pelo cansaço das trabalhadoras, cessação das reivindicações políticas ou, inclusive, sucesso de suas reivindicações.

A greve é uma forma pontual de resistência – e de desobediência, de recusa. Recusa a fornecer a sua força de trabalho, recusa à exploração. Esta desobediência toma as suas formas corporais. Os olhos que se abrem, a voz que é erguida mais alto, os braços que gesticulam, a multidão de operárias. Gestos que convocam, que clamam por essa recusa.

Antes de abordar especificamente as imagens das greves da década de 1970, é necessário fazer um recuo para tensionar o que viria a ser a greve nesta conjuntura e, sobretudo, como ela atingia as trabalhadoras em específico. Afinal, greves compuseram a paisagem da luta das trabalhadoras e trabalhadores na ditadura militar. Apesar das leis previstas pelos militares, elas aconteceram.

Vamos por partes. Nos princípios do período militar, logo em 1964, foi promulgada uma nova Lei de Greve que fazia com que atividades grevistas fossem limitadas às questões salariais e obedecessem uma série de procedimentos sindicais, repleto de burocracias. Greves por motivação ideológica eram proibidas<sup>841</sup>. Pouco a pouco, a organização de trabalhadoras e trabalhadores foi sendo cada vez mais atingida pelo golpe militar. Primeiro com a perseguição e prisão de lideranças para, enfim, atuar na legislação, controlando com mais força o movimento sindical<sup>842</sup>.

Quatro anos depois, em 1968, primeiro ano do “milagre econômico” e a classe operária já sofria com 25% de perda real do seu salário mínimo com seu consequente e inevitável impacto social. Não tardou para que fosse decretado greve. Mobilizaram milhares de operárias e operários por reivindicação de melhores salários e por anseio de organização autônoma da classe trabalhadora.

Em abril, trabalhadoras e trabalhadores do setor metalúrgico das cidades de Contagem em Minas Gerais decretaram greve. O ato iniciado na Belgo-Mineira espalhou-se. Somaram-se

---

<sup>840</sup> BUTLER, 2017, p.29.

<sup>841</sup> NAPOLITANO, 2014. p.170.

<sup>842</sup> SANTANA, Marco Aurélio. Ditadura Militar e resistência operária: O movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. **Política e sociedade**. n°13. out.2008. p.281.

quinze mil operárias e operários em estado de greve. Em julho, seis empresas metalúrgicas em Osasco, em São Paulo, também decretaram greve, esta dirigida por setores de esquerda<sup>843</sup>. A inclusão das mulheres neste evento se deu de forma paulatina, mas muitas participaram ativamente em papéis de organização e também de socorro aos funcionários e funcionárias que sofreram violência dos militares<sup>844</sup>. Contudo, o desfecho desse ano de greves foi repressão, cavalaria em estradas, destruição de barricadas e prisões e a assinatura do AI-5 que cercearia ainda mais tais manifestações operárias. Apesar de bem planejada, estruturada e abrangente, a ditadura não demorou para reprimir o movimento, prender trabalhadores e buscar acabar com suas perspectivas profissionais<sup>845</sup>.

Ao longo da década de 1970, a classe trabalhadora continuava a sentir os efeitos do controle sindical pelos militares, seja na intervenção nas cúpulas sindicais, quanto pela reorganização nos locais de trabalho que tentavam impedir um movimento sindical mais “combativo”<sup>846</sup>. Sentia também com ainda mais pungência os efeitos do arrocho salarial.

A maneira como a queda do poder de compra e carestia atingia às mulheres era constantemente discutida por feministas, na compreensão de que nestas circunstâncias, recorria-se ao trabalho das mulheres com objetivos de diminuir custos e aumentar o lucro. Na política econômica de se “achatar” os salários de trabalhadores e trabalhadoras, de ambas as formas as mulheres eram diretamente atingidas, sejam elas donas de casa ou trabalhadoras assalariadas:

É próprio do sistema, em determinadas conjunturas, recorrer ao trabalho da mulher para diminuir custos de produção e aumentar taxas de lucro. O modelo de desenvolvimento econômico e social implantado no Brasil baseia-se na exploração crescente da classe trabalhadora, através do achatamento de seus salários e da concentração cada vez maior da renda<sup>847</sup>.

No ano de 1978, quase uma década após as greves de Osasco e Contagem, irrompiam as greves na região do ABC Paulista, movimento este que duraria até o ano de 1980. As motivações eram semelhantes às de outrora: liberdade sindical, direito de greve, controle de preços e melhores salários. Contudo, abrangeu além dos trabalhadores metalúrgicos, incorporando trabalhadoras bancárias, jornalistas, entre outros. O número de mulheres nestas

---

<sup>843</sup> NAPOLITANO, 2014. p.103.

<sup>844</sup> ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **Osasco 1968**: a greve no feminino e no masculino. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo. 2012. p.182.

<sup>845</sup> BRASIL, 2014, p.395

<sup>846</sup> SANTANA, Op.cit, p.283.

<sup>847</sup> Editorial. **Brasil Mulher**. out. 1977. n°9.

organizações era notável, e ambicionava-se uma reestruturação e reativação do movimento operário, agora com ainda mais mulheres integrando estas ações<sup>848</sup>.

Apesar do aumento do engajamento de trabalhadoras em sindicatos e demais organizações da classe, ainda prevalecia um temor quanto a sua participação nestas atividades. Os motivos continuavam a ser dos mais diversos: restrições do trabalho doméstico, medo de serem vistas enquanto feministas e, por consequência, lésbicas e desvirtuadas. Quebrava-se uma série de códigos e normativas de gênero ao se posicionar junto a colegas sindicalizados. Contudo, neste período as particularidades da participação da mulher na mão-de-obra industrial balançavam ainda mais a situação que já encontrava-se precária na classe trabalhadora como um todo, fazendo com que boa parte delas se engajassem nas atividades grevistas: vulnerabilidade econômica, menores salários, discriminações, demissões arbitrárias.

Um destes casos são os contínuos quinze dias da Greve dos Metalúrgicos, iniciada em 12 de maio de 1978 na cidade de São Bernardo do Campo, localizada a pouco mais de vinte quilômetros de São Paulo. Mais de duas mil operárias e operários da empresa de caminhões Saab-Scania cruzavam seus braços, enquanto as máquinas de outras montadoras multinacionais também paravam. Foi uma greve que, ao mesmo tempo em que driblava a Lei de Segurança Nacional, foi feita dentro das fábricas. As forças policiais, então, não tinham muito o que fazer, visto que qualquer intervenção poderia danificar a propriedade daquelas multinacionais<sup>849</sup>. O movimento grevista, enfim, abrangeu além das metalúrgicas e metalúrgicos. Incorporou trabalhadoras bancárias, jornalistas, e movimentos estudantis espalhados pelo país<sup>850</sup>.

Mulheres participaram como operárias ou como ajudantes de familiares, ajudando principalmente na distribuição de alimentos na Igreja Matriz da cidade. As dificuldades enfrentadas pelas mulheres que engajaram na greve foram várias. Como era de costume, muitas pessoas foram despedidas. Mães de funcionários ficavam angustiadas com os filhos participando de piquetes, temendo as ações policiais<sup>851</sup>. Uma metalúrgica relatou à *Brasil Mulher* que todo o tempo da greve ela e a sua família ficaram sem comer. Frustrada, ela disse que a greve não era boa e que não mudou em nada<sup>852</sup>. Uma funcionária anônima disse que,

---

<sup>848</sup> GEROLETI, Luciana Carlos. **Mulheres nas lutas sindicais**: uma análise a partir do novo sindicalismo e das bancárias (1978 - 1985). In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (orgs.). *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019. p.101.

<sup>849</sup> NAPOLITANO, 2014, p.248.

<sup>850</sup> GEROLETI, Op.cit. p.101

<sup>851</sup> A greve acabou. E agora? *Brasil Mulher*. abr. 1979. n°15. p.8.

<sup>852</sup> *Ibidem*.



caso o acordo após o encerramento de greve não fosse criado, não teria mais greve – “é revolução mesmo”<sup>853</sup>.

“Brasil Mulher”, dentro da gama dos impressos feministas, certamente foi o veículo que mais esteve presente nas greves da década de 1970. Trouxe relatos, experiências, notícias, buscando retratar e engajar a participação de mulheres no movimento dos metalúrgicos e em demais greves e ações de trabalhadoras. Um desses exemplos é a matéria “A greve acabou. E agora?”. Após o término da greve de São Bernardo no início de 1979, Brasil Mulher fez uma série de pequenas entrevistas com metalúrgicas e esposas de metalúrgicos sobre a greve. Alguns dos relatos seriam de que apesar da greve ter sido boa e ter rendido muitos frutos, muitos trabalhadores foram despedidos, ficaram com dívidas. As mulheres entendiam que, caso não houvesse resultado, fariam uma outra greve: “se não sai aumento a gente começa tudo de novo”<sup>854</sup>.

Juntamente com estes relatos de mulheres, havia ao lado duas fotografias que ilustravam a participação das mulheres nesta greve (FIGURA 113):

FIGURA 113: Multidões grevistas

---

<sup>853</sup> Ibidem.

<sup>854</sup> Ibidem.



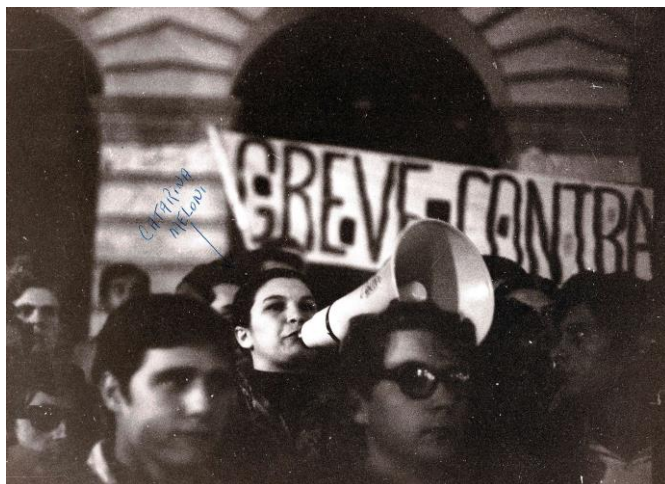
Fonte: Brasil Mulher. abr. 1979. n°15.

Ambas fotografias<sup>855</sup> sobrepostas que mostram o volume da greve. Fora do espaço do trabalho, das máquinas, da indústria, mas nas ruas. A fotografia da multidão, na parte superior, mostra trabalhadoras e trabalhadores provavelmente ouvindo um discurso. Os olhares se desencontram: algumas olham para a câmera, outras para quem está a falar, outras personagens estão olhando para outras pessoas, e algumas tem os seus rostos recortados pelo limite de espaço da fotografia. Abaixo, conseguimos ter ideia de quem está a discursar. Uma mulher, com olhar firme se dirige ao público. Um público diverso, muitas pessoas. Quem a ajuda com o microfone é, aparentemente, um homem.

Estas imagens também documentam o volume das greves e a participação das mulheres como agentes neste evento. Mulheres que se faziam ser ouvidas, pelas suas pautas, tendo de erguer a sua voz de maneira figurativa ou não. O microfone, o megafone, elementos técnicos tão utilizados em greves e piquetes (FIGURA 114):

FIGURA 114: Catharina Meloni

<sup>855</sup> No expediente da edição, somam-se quatro fotógrafos: Jesus Carlos, Kapa, Leda Back e Rosa Gauditano. Não há indicação nestas fotografias de qual deles seria responsável pela autoria das mesmas.



Fonte: S/A. **Retrato de Catharina Meloni.** Fotografia. P&B. 197-. Acervo AEL/Unicamp.

Catharina Meloni – que sabemos a sua identidade por conta da rasura na fotografia –, diretora da Ação Popular (AP) e militante do movimento estudantil, precisou de um megafone para ampliar a sua voz e, na multidão, ser ouvida. O megafone nesta fotografia, além de ser um artefato comum em passeatas e protestos, em uso de uma mulher é duplamente o ato de querer ser ouvida. Como ela mesma relatou, as reuniões do Centro Acadêmico do qual ela fazia parte tinham que ser às escuras, com um complexo esquema de segurança, onde estudantes foram empurrados para a clandestinidade. “Greve contra” aparece ao seu fundo. Não sabemos de qual greve a imagem está falando. Ela ao centro, com seu megafone ampliando a sua voz. As pessoas ao seu redor estão a ouvindo. Ela está ao centro da fotografia, o foco está centrado nela.

A desobediência que se transmite aos outros no espaço público. Pela voz, pelo registro<sup>856</sup>. Em imagens que podem ser escutadas. Uma imagem de uma mulher em um levante é o da operária francesa Rose Zehner (FIGURA 115):

FIGURA 115: Rose Zahner

<sup>856</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.370.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017. p.135.

A voz da greve. Apontando e gritando, Rose Zehner, operária francesa, precisou subir em mesas e projetar sua voz para que outras colegas pudessem ouvi-la, conclamando-as para participar da greve, para lutarem pelos seus direitos – para atacar. Sabe-se que ela, após a greve, foi demitida, e apenas recebeu reconhecimento público após a publicação de sua fotografia na revista comunista *Regards* em 1980, quarenta e dois anos após a greve na fábrica da Citroen.

A mão estendida de Rose Zehner. Os braços que trabalham agora apontam. Sua boca aberta sugerindo palavras de ordem. Ordem da revolta. Semelhante figuração aparece em uma cena do documentário "Braços Cruzados Máquinas Paradas" (1979) (FIGURA 116):

FIGURA 116: Trabalhadora em “Braços Cruzados, Máquinas Paradas”



Fonte: **BRAÇOS cruzados, Máquinas paradas**. Direção: Roberto Gervitz, Sérgio Toledo. São Paulo. 1979. 76 min.

Em “Braços cruzados, Máquinas paradas” (1979) foram filmados eventos políticos que mostravam que tanto as greves quanto as mobilizações enquanto ações conjuntas que iam de encontro com mobilizações como contra a carestia. Entre risadas e aplausos de suas colegas, a trabalhadora demonstra a sua indignação e sua motivação em continuar na greve dos

metalúrgicos, por considerar que o aumento de 25% não seria suficiente para sua subsistência: "(...) Grávida aqui trabalhando que nem umas condenada (...) Esses cão desses homem que ganha mais que nós não tem tempo pra deixar nós ir lá fora no banheiro. (...) Pô, nós tamo ganhando uma miséria (...)"<sup>857</sup>.

Ela é a única mulher que tem falas ao longo do documentário. Também é a única a compartilhar a situação específica das mulheres trabalhadoras. Sua participação aponta a força do engajamento feminino nas instâncias destas greves, as suas preocupações quanto às especificidades das trabalhadoras, em contraponto com parte dos sindicatos e colegas de trabalho que não davam a devida atenção às particularidades do trabalho feminino. As matérias da imprensa feminista, que manteve-se alerta às greves, nos ajudam a negar que a relativa ausência numérica de mulheres nas greves tenha tido como consequência pouca importância nas relações de gênero nas negociações da classe trabalhadora.

Estas duas mulheres – a operária francesa Rose Zehner e a operária anônima, brasileira, apresentada no documentário – tem uma semelhante figuração. A fúria em conjunto a uma mão que aponta. A fúria de mulheres trabalhadoras.

A fúria é uma emoção constante no feminismo. A consciência feminista, a tomada de uma ação, pode vir atrelada à raiva ao reconhecer formas de violência e indignação. A fúria e a raiva direcionadas movem o feminismo para uma crítica maior, fazendo abrir possibilidades que podem não ser localizadas no tempo presente<sup>858</sup>. Para Audre Lorde,

Toda mulher tem um arsenal de raiva bem abastecido que pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança. E quando falo de mudança não me refiro a uma simples troca de papéis ou a uma redução temporária de tensões, nem à habilidade de sorrir ou se sentir bem. Estou falando de uma alteração radical na base dos pressupostos sobre os quais nossas vidas são construídas<sup>859</sup>.

A raiva toma diferentes formas e uma das formas de sua expressão é em sua gestualidade. Um outro exemplo de semelhante gesto enfurecido é a fotografia de uma mulher da Pirelli na greve dos metalúrgicos, publicada em *Brasil Mulher*. Localizada na cidade de Santo André, a pouco mais de vinte quilômetros do centro da cidade de São Paulo, em março de 1979, funcionárias e funcionários da empresa de pneus Pirelli iniciaram apoio à greve dos

---

<sup>857</sup> **BRAÇOS cruzados, Máquinas paradas**. Direção: Roberto Gervitz, Sérgio Toledo. São Paulo. 1979. 76 min.

<sup>858</sup> AHMED, 2018. p. 48.

<sup>859</sup> LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In.: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p.161.

metalúrgicos. Foi contabilizado mais de mil e quinhentos operários e operárias apoiando-a<sup>860</sup>. Funcionárias e funcionários de empresas de diferentes segmentos iam se unindo aos metalúrgicos: Mercedes-Benz, Ford, Volkswagen, para citar alguns exemplos, tinham pouco menos de vinte por cento dos seus funcionários aderidos à greve. Na Pirelli, dez dias após a adesão dos funcionários, eram de noventa por cento<sup>861</sup>. O pedido dos funcionários era de sessenta por cento de reajuste salarial, junto com pagamento dos dias em que estiveram paralizados e garantias de trabalho<sup>862</sup>.

Contudo, a participação massiva dos funcionários não foi fácil. “Brasil Mulher” dedicou uma de suas páginas para abordar a ocasião. Metalúrgicos da empresa, apesar de saberem das insurgências que estavam a ocorrer, estavam indecisos quanto à sua participação na greve. Não por não acreditarem nas motivações de sua classe, mas principalmente porque os operários que haviam tentado parar a fábrica foram duramente reprimidos, sendo que uma das mulheres saiu machucada. Mesmo assim, dez funcionárias decidiram parar a fábrica, o que surpreendeu o diretor de base do sindicato, que perguntava-se se a “mulherada teria condições”<sup>863</sup>.

De fato, tinham: às quatro da manhã elas estavam fazendo um piquete na fábrica. Muitos de seus colegas não aderiram à movimentação alegando que eram “só borracheiros” e que deveriam voltar ao trabalho. Nisso, uma das grevistas gritou: “Não tem nenhum homem aqui, não? É só borracheiro?”. Suas masculinidades foram então postas em questão por sua colega mulher. Por consequência, a sua coragem, iniciativa e força, atributos geralmente atribuídos aos homens cisgêneros<sup>864</sup>, também lhe estavam sendo negadas – por uma mulher. Assim, sentiram-se compelidos a se juntar às suas colegas.

A polícia interveio. “São só mulheres”, um deles disse, mostrando como os militares subjugarão mulheres enquanto militantes que poderiam lhes ser perigosas<sup>865</sup>. Não tomaram nenhuma atitude mais agressiva. Se dispersaram e passavam com o carro da polícia para tentar desfazer o cordão de mulheres que estava em frente à fábrica. Dispersavam, desfaziam o cordão, mas logo as mulheres voltavam. “Se a polícia agredir essas mulheres, nós não vamos deixar”, disse um dos operários, em um tom de camaradagem mas também dentro de uma visão do homem como um protetor nato.

<sup>860</sup> 220 mil metalúrgicos entram em greve a partir de amanhã. **Tribuna da Imprensa**. 12 mar. 1979.

<sup>861</sup> Sem solução a greve dos metalúrgicos. **A Tribuna**. 27 mar. 1979.

<sup>862</sup> Na Pirelli, a greve continua. **Correio Braziliense**. 16 abr. 1979.

<sup>863</sup> Mulheres param a Pirelli. **Brasil Mulher**. n°15. 1979. p.9.

<sup>864</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. **Sæculum**, n. 39. João Pessoa. jul-dez. 2018. p.271.

<sup>865</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul (1968-1985). **Revista Brasileira de História**, vol. 27, n° 54, 2007. p.20.

Findo o piquete, foram à Assembleia no Sindicato, onde os funcionários da Pirelli foram aplaudidos. Nisso, um dos funcionários pegou o microfone para dizer: "Temos que agradecer a atuação corajosa dessas mulheres que pela madrugada foram parar a Pirelli". A coragem é um substantivo feminino comumente atribuído ao homem cisgênero: "*seja homem*", como se diz coloquialmente, em uma ordem para se ter mais coragem. Força, vigor e agressividade são atribuídos aos homens cisgêneros, enquanto "passiva" e "fraca" são tidos enquanto intrinsecamente femininos<sup>866</sup>. Era necessária uma dose de coragem para se fazer presente nas agitações grevistas daquelas circunstâncias. Contudo, a participação das mulheres sugere ainda uma coragem em dobro para superar as adversidades internas e externas.

No dia 24 de abril, trabalhadores da empresa voltaram às suas atividades após uma assembleia em que decidiram pelo retorno. A greve, enfim, não surtiu resultados nos salários ou em qualquer uma das reivindicações dos trabalhadores. Ainda tiveram de repor as horas de trabalho<sup>867</sup>. Para ilustrar a mobilização grevista, utilizaram-se da seguinte foto em *Brasil Mulher* (FIGURA 117):

FIGURA 117: Grevista na Pirelli



Fonte: Mulheres param a Pirelli. *Brasil Mulher*. abr. 1979. n.15. p.9.

De costas, uma mulher está a falar com os seus colegas. Não sabemos o seu rosto, apenas temos informações sobre a sua roupa: uma camisa branca e uma bolsa. Conseguimos deduzir que ela é uma mulher por alguns índices: o cabelo longo, a alça da bolsa que está em seu ombro. Não precisamos ver o seu rosto. O seu corpo não expressa muito exceto pelo dedo que aponta,

<sup>866</sup> COLLINS, 2015, p.24.

<sup>867</sup> Grevistas da Pirelli de volta ao trabalho hoje. *Tribuna da Imprensa*. 24 abr. 1979.

mostrando incisão, decisões, planos, assertividade. O seu corpo, a sua presença em frente a tantos homens enquanto é ela quem direciona um plano de ação. A ausência de seu rosto, a sua presença de costas, cria justamente um contraste.

Enquanto o rosto da trabalhadora não aparece, conseguimos ver as feições de vários outros homens. Eles estão com roupas parecidas com as de sua colega. Ela é uma das mulheres que convocou os homens a integrarem a greve. Entre piquetes e barricadas, aqui temos uma imagem de negociação. Os homens a observam: alguns atentos, outros com os olhos direcionados a qualquer outra coisa que o chamaram mais a atenção.

Uma imagem que documenta o cenário do dissenso. Neste contexto, gestos e imagens operam enquanto interfaces paradigmáticas<sup>868</sup>. O que fica do retrato da grevista anônima, o que a sua imagem evoca são justamente as palavras que não estamos ouvindo, mas que sabemos: convocaram e organizaram uma revolta, um levante.

O seu apontar e o seu contraste em frente aos colegas homens capturado pela câmera fotográfica mostra a manifestação de um desejo de transformação. A revolta, a insatisfação e a insubmissão não se encerram, simplesmente. O levante é um “gesto sem fim”<sup>869</sup>, que não se deixa ser fixado no tempo. As imagens cristalizadas em meio ao protesto e a revolta, com suas gestualidades e imaginações, por sua vez, também não se deixam fixar.

---

<sup>868</sup> DIDI-HUBERMAN, 2018a. p.8.

<sup>869</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017a. p.17.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um devir sem fim. Ao optar trabalhar com estas imagens dentro de uma operação não-linear, logo havia compreendido que o fio que Aby Warburg disse conectar as imagens umas nas outras não é um fio retilíneo e uniforme; é um fio abstrato, que se embaraça, se entremeia, se perde e ora se encontra. É um *fio solto*, pois deixa em aberto tantas outras possibilidades. Não existe apenas uma forma de se ver as imagens. Não haveria, por consequência, uma única forma de organizá-las, montá-las e relacioná-las.

Em “Mnemosyne” as imagens não são fixadas. Suas relações não são em definitivo. Da mesma forma, ao observar as disposições aqui concluídas, pude ver relações outras que não as haviam sido dispostas inicialmente. Para fazer as imagens falarem, elas tem de serem colocadas em relação – isto é algo que aprendi ao conduzir esta pesquisa. Contudo, por operações de memória, estas relações também se alteram.

Ao optar por trabalhar anacronicamente com estas imagens de mulheres, optei também por renunciar a operar com uma cronologia dos progressos e avanços políticos vivenciados aos finais da década de 1970, em uma ditadura enfraquecida e com movimentos sociais paulatinamente fortalecidos. Privilegiei contar uma história a partir das imagens, contada por elas, em vez de uma história dos feminismos onde elas poderiam aparecer enquanto ilustrações do seu contexto.

Cabia também enquanto um desafio do ponto de vista feminista<sup>870</sup> a busca por utilizar modelos de temporalidades que fossem em sentidos contrários ao “sentido do pelo”. A imagem dialética benjaminiana, que desmontaria a História, uma certa narrativa historiográfica, foi um modelo de temporalidade que tinha a imagem como centro nevrálgico da vida histórica<sup>871</sup>.

São imagens que vem e vão no tempo, propositalmente, operacionalmente. O montar e o desmontar as imagens demanda um profícuo diálogo com elas. Coube, enfim, pensar nessas “mulheres imaginadas” enquanto entidades vivas, tendo uma vida e uma sobrevida que intercalava diferentes tempos. O que elas falavam era também o que elas estavam a vivenciar: a questão da anistia, os laços de amizade, o espaço urbano, reflexões sobre o corpo e direitos reprodutivos, a sua maternagem, os seus trabalhos dentro e fora de casa. Estas questões foram conduzidas ao longo da tese, em uma profunda articulação entre imagem e política. Contudo, foram trazidas pelas próprias imagens.

---

<sup>870</sup> POLLOCK, 2012.

<sup>871</sup> DIDI-HUBERMAN, 2008. p.143.

As fontes principais são imagens *circulantes*. Isto é, imagens produzidas para operarem de maneira circular, entre muitas pessoas, com mãos segurando o papel, olhos observando com proximidade. Um papel que estraga, uma cor que desbota. Imagens feitas para serem interpretadas. São imagens que foram criadas com a intenção de serem conotativas de um conjunto de mensagens redigidas. Portanto, embora eu buscasse fazer estas imagens falarem por elas mesmas, elas eram também indissociáveis do que as englobava. Seus gestos, seus traços, suas roupas, estavam afinçadas no conteúdo de suas páginas. Coube relacioná-los.

Eram impressos que tinham como o seu motor a divulgação de pautas, eventos, situações. Isto é, buscavam uma efetividade comunicativa, sem uma polissemia. Não houve espaço nesta pesquisa para abordar, especificamente, a potencialidade do impresso enquanto ferramenta política. Penso, por outro lado, que embora não tenha sido deixado explícito, foi enfatizado a cada charge, gravura e fotografia o volume de produção, a sua recepção e circulação.

Ao iniciar a minha pesquisa, comecei por me concentrar na ideia de uma memória gráfica feminista. A ideia era me focar no material gráfico feminista brasileiro. Aos poucos, fui concentrando-me mais nas imagens por elas mesmas e, principalmente, nas representações de mulheres inseridas nestes materiais gráficos. Isto é, passei não a analisar os impressos por eles mesmos, mas sim as imagens de mulheres que estavam ali presentes. A categoria de memória, de fato, permou esta pesquisa. Porém, uma noção de memória diferente da que eu havia previsto. A relação entre memória e imagem partiu do pressuposto didihermaniano de que diante de uma imagem, estamos diante de um tempo que não é nem o passado nem o tempo presente, mas sim o tempo da memória. Uma memória evocada que atravessa vários presentes, uma fusão de tempos heterogêneos; ela enquanto uma operação dialética, arqueológica, e não como um arquivo abandonado. Um gesto que compactua com a habilidade de produzir semelhanças por quem vê a imagem. É a essa operação, a este estilhaço, que a imagem vem a ser o “operador temporal da sobrevivência”<sup>872</sup>. A imagem se sobrepõe, embaralha tempos e espaços, formando anacronismos.

Esta pesquisa alterou-se bastante com o tempo. Além de sua principal temática ter se modificado, após adotar uma escrita por montagens elas também alteraram. Buscava antes uma combinação entre a sua cronologia e as suas coincidências. Assumir uma postura epistêmica de se construir um trabalho historiográfico intencionalmente anacrônico demandou percepções e leituras as quais foram sendo absorvidas ao longo da sua escrita, e não antes, premeditadamente.

---

<sup>872</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011. p.119.

Ao escolher trabalhar unicamente com imagens de mulheres, uma possibilidade foi a de lidar com estas fontes na compreensão de que elas eram “mulheres imaginadas”. Isto é, imagens elaboradas em um processo tanto de subjetivação quanto de assimilação. Juntamente a textos, depoimentos e experiências reais, estas imagens estavam anexadas de maneira ilustrativa.

Pensá-las enquanto “imaginadas” veio de encontro também com a possibilidade de elaboração de representações femininas que iam em vias contrárias a formas tradicionais de se imaginar mulheres, atreladas as construções de condutas femininas hegemônicas. Trabalhar com elas pensando-as enquanto imaginadas também encontra-se com a possibilidade de articular imagens e política. É o ato de imaginar, afinal, que faz com que sejam imaginadas novas figurações possíveis, uma nova paisagem social.

Foram múltiplos os suportes trabalhados – ilustrações, charges, quadrinhos, fotografia, dentre outros. Embora todos tenham sido interpretados enquanto imagens do imaginário, coube também pensá-los em suas especificidades: sua articulação com o humor, a relação documental, a questão da disseminação dos quadrinhos.

Outras mudanças: este trabalho representa a consolidação de um caminho de pesquisa. Em meu mestrado, iniciei minhas pesquisas sobre imagem e política no recorte temporal da ditadura militar brasileira. Foi neste período onde me deparei com os impressos alternativos produzidos nos anos 1960 e 1970, fazendo com que fosse incontornável pesquisar outro assunto se não este em pesquisas futuras. Minha formação como historiadora passou por uma grande mudança no decorrer do meu doutorado. Não apenas pela densidade e duração da pesquisa, mas por conta da conjuntura dos tempos em que ela foi escrita. Uma advertência que recebi durante a escrita da minha dissertação era o fato de eu vislumbrar naqueles tempos um certo romantismo, um certo ideal de que aqueles tempos eram muito distantes e diferentes. Trocando em miúdos, de que eu tratava o meu recorte histórico com ingenuidade.

A conjuntura histórica a partir de 2018 retirou de mim a ingenuidade de pensar em uma história em uma linha progressiva. O progresso aproximava-se enquanto tempestade. O tempo “saturado de ‘Agoras’” era também o tempo da política. Portanto, sobravam poucos motivos para redigir uma história destas imagens com um princípio e um fim.

Para responder a minha pergunta de pesquisa um caminho possível, além da questão do anacronismo, era a relação das imagens com a política. A sua gestualidade, pós-vida e a perpetuação de formas e gestos não apenas por elas mesmas, mas em articulação contínua com as formas de ação feministas e os entraves políticos de seu tempo.

A articulação entre emoção e política também foi uma possibilidade. Ao longo da escrita da tese engajei no grupo “Políticas da emoção e do gênero na resistência às ditaduras militares

no Cone Sul”. Engajar este grupo forneceu leituras, escritas, ponderações e trocas sobre a relação entre emoção, gênero e política que, neste trabalho, encontra-se em articulação com imagens.

Alguns outros impasses e soluções: uma questão tanto na teoria estética quanto na historiografia feminista é a autoria. Contudo, muitas das imagens produzidas não contavam com assinaturas. A ordem de sua produção era do coletivo, da própria revista ou movimento o qual elas estavam inseridas. Uma outra opção foi de não buscar desvendar quem haveria as produzido. Foram trabalhadas isoladamente da questão da autoria, da história de vida e trajetória de quem as produziu.

A questão da gestualidade também permeia o trabalho todo. Embora, novamente por escolhas, tenha sido explicitado e relacionado em partes pontuais do texto, penso que a questão do gesto está profundamente relacionada em cada uma das imagens selecionadas. O gesto e a sua relação íntima com a política. Sobre o entrecruzamento entre política e imagens: o universo da política é também produzido por imagens. Não no sentido da “estetização da política” como advertiu Walter Benjamin ao falar da operação do fascismo nos usos de dispositivos modernos de reprodução técnica<sup>873</sup>, mas sim porque o cenário do dissenso, do protesto, da manifestação, é repleto de imagens.

Ao empreender pesquisa no exterior, onde obtive acesso a muitas revistas e cartazes feministas, pude também perceber especificidades na forma de se criar imagens no Norte global. São revistas extremamente coloridas, com recursos gráficos avançados. Isto não implicou em relacioná-las dentro de uma perspectiva dicotômica entre “melhor” e “pior”, mas sim de perceber os entraves atravessados pela imprensa alternativa brasileira e as maneiras como as mulheres que produziram estes impressos buscaram driblar.

De forma semelhante, ressalto a relação entre imagens que obtiveram diálogo entre os feminismos brasileiros e os do exílio. Havia uma comunicação profícua entre estas mulheres, sendo inevitável que as imagens também navegassem na dinâmica de correspondências, concordâncias e dissensos entre estes grupos. Grupos que, por sua vez, tinham grandes discordâncias do ponto de vista dos seus agenciamentos políticos, mas que abriam o espaço em um produtivo dissenso.

Este trabalho não busca esgotar as possibilidades de se trabalhar com impressos feministas ou as representações de mulheres nestes meios. Direciona apenas um caminho, uma

---

<sup>873</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In.: BENJAMIN, 1985.

possibilidade, de se pensar na história desses pedaços de papel. Ainda há muitas outras formas possíveis de se observar e trabalhar com estas fontes.

Reconfigurações sem fim. Uma infinidade de formas de ver, manejar, pensar estas mulheres imaginadas. Desde o princípio a intenção era construir uma pesquisa que se articulasse à inventividade e as formas de ver de mulheres feministas. Com a finalização (ou princípio) desta pesquisa, encerro aqui um desejo de marcar estas imagens enquanto potentes ferramentas capazes de produzir modos de ver, modos de pensar. Modos de *imaginar*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria Luisa Gonçalves Abreu. **Feminismo no Exílio**: o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-Americano de Mulheres em Paris. Dissertação. Mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

ABREU, Maira. Nosotras: feminismo latino-americano em Paris. **Estudos Feministas**. Florianópolis. vol.21, n.2. mai-ago/2013.

AFONSO, Maria Lúcia; FILGUERAS, Cristina Almeida. Maternidade e vínculo social. **Revista Estudos Feministas**. n° 2. 1996.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Ensaios de conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Image et Mémoire**. Paris: Editions Hoëbeke, 1998.

\_\_\_\_\_. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.4. Jan.2008.

\_\_\_\_\_. **Nymphs**. Calcutá: Seagull Books. 2013.

\_\_\_\_\_. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Série Intempestiva. Caderno de Leituras. n.76. 2018.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo : Boitempo, 2007.

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

AHMED, Sara. **Living a feminist life**. Georgia: University of Duke Press, 2017.

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: Editora Unicamp. 2015.

ALENCASTRO, Luis Felipe (org.). **A História da vida privada no Brasil**: Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.

ALVEZ, Iracélli da Cruz. Mulheres, PCB e Feminismos: disputas e tensões (1930-1937). **Revista Esboços**, Florianópolis, v.25, n°40. dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Os movimentos feministas e comunistas no Brasil: história, memória e política. **Tempos Históricos**. v.21. set. 2017.

AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTIGAS, Rosa. **Virgínia Artigas**: histórias de arte e política. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.

AZARA, Pedro. **El ojo y la sombra**: uma mirada al retrato em occidente. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SL, 2002.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Fotojornalistas brasileiros em época de ditadura: entre a estabilidade e o compromisso. **Domínios da imagem**, v. 13, n. 24, p. 86-103, jan./jun. 2019.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1970.

BELTING, Hans. **Facce**: una storia del volto. Roma: Carocci Editore, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. **Illuminations**: Essays and Reflections. Schocken Books: Nova York, 2007.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin, Estevão Bettencourt, Gilberto Silva Gorgulho. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

BINDE, Per. **Bodies of Vital Matter**: Notions of Life Force and Transcendence in Traditional Southern Italy. Gothenburg Studies in Social Anthropology. Sweden: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999.

BIROLI, Flávia. **Autonomia e desigualdades de gênero**: contribuições do feminismo para a crítica democrática. São Paulo: Editora Horizonte, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: A experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

BOCCHI, Aline Fernandes de Azevedo. Da senzala ao cárcere: corpo e maternidade às margens da história. **Fragmentum**, Santa Maria, v. 54, p. 135-244, jul./dez. 2019.

BOIME, Albert. **Art in an age of civil struggle (1848-1871)**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BORGES, Joana Vieira Borges. **Para além do tornar-se**: ressonâncias das leituras feminista de O Segundo Sexo no Brasil. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

\_\_\_\_\_. **Trajetórias e leituras feministas no Brasil e na Argentina (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História), Florianópolis/UFSC, 2013.

BRAZIL, Érico Vital ; SCHUMAHER, Schuma (Org.). **Dicionário Mulheres do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BURKE, Peter. **The Italian renaissance**: culture and society in Italy. Cambridge: Blackwell. 1986.

\_\_\_\_\_. **Testemunha Ocular** – História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BURUCUA, José Emílio. **Historia, arte, cultura**: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2018.

\_\_\_\_\_. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: N-1, 2019.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAIRO, Alberto. **Infografia 2.0**: visualizacion interactiva de informacion en prensa. Espanha: Alamut, 2008.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. 2a edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.



CAMPOS, Daniela Queiróz. **Entre o eucronismo e o anacronismo: Percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu**. Tese (Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014.

\_\_\_\_\_. Imagens latino-americanas: o fragmento como questão e a montagem como forma de operar. **Fênix**. v.18, jul/dez. 2021.

\_\_\_\_\_. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**. vol.4, n.º 2. 2017.

CAPDEVILA, Luc. Resistance civile et jeux de genre (France, Allemagne, Bolivie, Argentine), Deuxième Guerre Mondiale/anées 1970-1980, **Annales de Bretagne et des Pays de L'Quest**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, tomo 108, n. 2, 2001.

CARBONI, Maria Cecília. **Maria Quitéria: O Movimento Feminino pela Anistia e sua imprensa (1975 - 1979)**. Dissertação. Mestrado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARDOSO, Elisabeth. **Imprensa feminista pós-74**. Dissertação de Mestrado em Jornalismo. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. 132 p. Universidade de São Paulo, 2004.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**. vol.17, n.49. 2003.

CASTRO, Mary Garcia. Gênero e poder no espaço sindical. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, nº1. 1995.

CELENTANI, Francesca Gargallo. **Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América**. Editorial Corte y Confección: Cidade do México. 2014.

CHADWICK, Whitney. **Mujer, arte y sociedad**. Barcelona: Destino, 1992.

CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra, **Arts**, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. **Wanda Pimentel: catálogo**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010.

COHN, Clarice. **A criança indígena: a concepção xikrin de infância e aprendizado**. Dissertação. Mestrado em Antropologia. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009.

COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In.: MORENO, Renata (org.). Reflexões e práticas de transformação feminista. São Paulo: Sempreviva Organização Feminista, 2015.

CORNER, Lee. The Myth of Motherhood. **Australian Left Review**. 1972.

COSTA, Albertina de Oliveira (org). **Memórias de mulheres no exílio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

COSTA, Ana Alice Alcântara. **O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar**. In.: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (org.). Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul. Florianópolis : Ed. mulheres, 2010.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Quem ri por último, ri melhor**: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988). Tese de Doutorado em História Cultural. Programa de Pós-Graduação em História. 361p. Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

CYRINO, Monica. **Aphrodite**: Gods and Heroes of the Ancient World. Nova York e Londres: Rutledge. 2010.

DAMASCO, Mariana. Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975-1993). **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.20, n.1, jan/abr. 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBÉRTOLIS, Karen Silvia. **Brasil Mulher**: Joana Lopes e a imprensa alternativa feminista. Dissertação. Pós-graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.

DEERE, Carmen Diana. Os direitos da mulher à terra e os movimentos sociais rurais na reforma agrária brasileira. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.12, n.36.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Blancs soucis**. Paris: Minuit, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural**. In.: NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo. A República por Vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2011.

\_\_\_\_\_. Conflicts of gestures, conflicts of images. **The Nordic Journal of Aesthetics**, n°55. 2018a.

\_\_\_\_\_. **Devant l'image**: Question posée aux fins d'histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm. **Art History**. vol. 24, nº5. nov. 2001.

\_\_\_\_\_. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

\_\_\_\_\_. **La invención de la histeria**: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Paris: Ediciones Cátedra, 2007.

\_\_\_\_\_. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC. 2017a.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, nº 4, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tomam posição: O olho da história I. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Que emoção? Que emoção!** São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Remontagens do Tempo Sofrido**: o Olho da História, II. Belo Horizonte: UFMG, 2018b.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivências dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Jogos da Memória**: O movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979). Fortaleza: INESP, UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. Jogos de gênero nas memórias de militantes pela anistia. **Revista Espaço Plural**. v. 10, n. 21, 2009.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo**: uma história a ser contada. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DUBY, Georges. **Eva e os padres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). **História das Mulheres no Ocidente**: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. 1a edição. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2016.

EFAL, Adi. A “fórmula de pathos” de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano. **Arte e Ensaio**. Rio de Janeiro. n.35. ago.2018.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **Revista História**. v.22, n.1, 2003.

\_\_\_\_\_. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista**. v. 13. n.1. jan.-jun. 2005.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal. 1999.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCHETTO, Bruna. Mulheres entre os Kuikúro. **Estudos Feministas**, vol.4, nº 1. 1996.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: Ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

FREITAS, Artur. Raiva, ironia, alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Visualidades**, v.1., 2019.

FRIEDMAN, Betty. **Mística feminina**. São Paulo: Editora Vozes, 1971.

GARCIA, Loreley. A Relação Mulher e Natureza: laços e nós enredados na teia da vida. João Pessoa: **Gaia Scientia**, v.3, n.1, 2009.

GARGALLO, Francesca. **Ideas feministas latinoamericanas**. Cidade do México: Universidad Autonoma de la Ciudad de Mexico. 2006.

GEROLETI, Luciana Carlos. **Mulheres nas lutas sindicais: uma análise a partir do novo sindicalismo e das bancárias (1978 - 1985)**. In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (orgs.). *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

GONZALEZ, Lélia. **Lugar de negro**. Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Rio de Janeiro: Marco zero, 1982.

GONZALEZ, Lelia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

\_\_\_\_\_. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GOODNOW, Trischa. On Black Panthers, Blue Ribbons, & Peace Signs: The Function of Symbols in Social Campaigns. **Visual Communication Quarterly**. v.13, n.3. 2006.

GORENDER, Jacob. **A face escrava da Corte Imperial**. In.: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ed. Ex Libris Ltda., 1988.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB. 2000.

GUZZO, Morgani. **Corpos e campos plurais: os feminismos das Marchas das Vadias no Brasil**. Tese. 356 f. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

HAICAULT, Monique. La gestion ordinaire de la vie en deux. **Sociologie du Travail**, Elsevier Masson, 1984, n°26.

HARTHAN, John. **The History of Illustrated Book**. Londres: Thames and Hudson, 1981.

HEMMINGS, Clare. Contando histórias feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.17, n.1: 296, jan. abr. 2009.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **A Era do Capital: 1848-1875.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?:** mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

\_\_\_\_\_. **Teoria feminista:** da margem ao centro. São Paulo : Perspectiva, 2019.

JOFFILY, Olívia. **O corpo como campo de batalha.** In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. *Gênero, Feminismo e Ditaduras no Cone Sul.* Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem manual:** pintura e conhecimento. In.: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia (org.). *Imagem e conhecimento.* São Paulo: Editora Edusp, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo:** Estudos sobre a história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia de Gênero.** In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEITE, Rosalina de Santa Cruz. *Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira.* **Revista Estudos Feministas,** Florianópolis, vol.11, n.1. jan-jun/2003.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador:** as origens da moderna tipografia brasileira. 1a edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LIVRAMENTO, Thiago do Vale. **As mulheres na imprensa alternativa:** gênero e feminismo nas páginas do jornal Movimento. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2014.

LORDE, Audre. **Os usos da raiva:** as mulheres reagem ao racismo. In.: LORDE, Audre. *Irmã Outsider.* Belo Horizonte: Autêntica, 2019

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista de Estudos Feministas,** v. 22, n. 320, set. 2014.

LUPI, João. Iconoclastas, Antirréticos, e o Poder da Imagem. **Ágora Filosófica.** n° 2. jul./dez. 2001.

MARX, Karl. **O Capital.** São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTOS, Cláudia Valadão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**. Vol.2, nº 11. dez. 2007.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

MAUAD, Ana Maria; RAMOS, Itan Cruz. fotografias de família e os itinerários da intimidade na história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 155-178, jan./jun. 2017.

MEISS, Millard. The Madonna of Humility. **The Art Bulletin**, vol.18, nº4. dez. 1936.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELLO, Soraia Carolina. **Discussões feministas na imprensa para mulheres: Revista Cláudia e o trabalho doméstico (1970-1989)**. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, UFSC, 2016.

\_\_\_\_\_. **Feminismos de Segunda Onda no Cone Sul Problematizando o Trabalho Doméstico**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2010.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (orgs.). **Direito à memória e à verdade** : Luta, substantivo feminino. São Paulo : Editora Caros Amigos, 2010.

MIKOSZ, Antar. **A Arte Visionária e a Ayahuasca**. 2009, 322 f., Tese (Doutorado em Ciências Humanas). UFSC, Florianópolis. 2009.

MOLES, Abraham. **O Cartaz**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva. 1990.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. **A experiência feminista dos anos 70**. Araraquara: UNESP, 1990.

MORAES, Maria Lygia. **Mulheres em movimento**: o balanço da década da mulher do ponto de vista do feminismo, das religiões e da política. São Paulo: Nobel-Conselho da Condição Feminina, 1985.

MORAÑA, Mabel. **El afecto em la caja de herramientas**. In: MORAÑA, Mabel (org.). El lenguaje de las emociones. Madrid: Iberoamerican, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, vol. 24, no 47. 2004.

\_\_\_\_\_. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964- 1980)**. Tese de livre docência. 2011 374f. USP- São Paulo.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. New York : Fordham University Press. 2008

\_\_\_\_\_. Política e/ou política. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 17, n.1, jan-jun 2015.

\_\_\_\_\_. **The ground of the image**. New York: Fordham University Press, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra no mercado de trabalho**. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

NEAD, Lynda. The female nude: pornography, art, and sexuality. **Signs**, v. 15, n. 2, 1990.

NEVES, Frederico da Costa. Getúlio e a seca: políticas emergenciais na era Vargas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº 40, p. 107-131, 2001.

NOCHLIN, Linda. **Art and sexual politics**. New York: Macmillan Publishing Co. 1973.

\_\_\_\_\_. **Women, art, and power and other essays**. Colorado: Westview. 1989.

NOLETO, Rafael da Silva. “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.30, 2014.

ORTNER, Sherry. “**Está a mulher para a natureza assim como o homem para a cultura?**”. In: ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise (Orgs.). **Mulher, Cultura e Sociedade**. Trad. de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**. vol. 1, 2004.

PARK, Katherine. **Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection**, New York, 2010.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, art and ideology**. Minnesota: Minnesota Press, 1981.



PATEMAN, Carole. **The sexual contract**. Inglaterra: Polity Press, 1988.

PEDRO, Joana Maria. A experiência com contraceptivos no Brasil, uma questão de geração. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: Anpuh/Humanitas, vol.23, n° 45, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n.52, vol. 26, 2006.

\_\_\_\_\_. **O feminismo de ‘segunda onda’**: corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

PEDRO, Joana Maria; MELLO, Soraia Carolina; OLIVEIRA, Veridiana. O feminismo marxista e o trabalho doméstico: discutindo com Heleieth Saffioti e Zuleika Alambert. **História Unisinos**. vol. 9, n° 2, mai/ago 2005.

PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. As dores e as delícias de lembrar a ditadura no Brasil: uma questão de gênero. **História Unisinos**. vol.15. n.3. set-dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Nosotras e o Círculo de Mulheres Brasileiras: feminismo tropical em Paris. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.- jun. 2007.

PERROT, Michelle. **Jeunesse de la greve**: France (1871-1890). Paris: Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os excluídos da história**. Operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

PHILLIPS, Christopher (org). **Photography in the modern era**: European documents and critical writings, 1913-1940. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

POLLOCK, Griselda. **Inscriptions in the Feminine**. In.: ZEGHER, Catherine (org.). *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*. Cambridge, MA: MIT Press. 1996.

\_\_\_\_\_. Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories. **Journal of Art Historiography**. n°7. dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **Visions and difference**: femininity, feminism and the histories of art. Library of congress: London, 1994.

POPE-HENNESSY, John. **An Introduction to Italian Sculpture**: Italian High Renaissance and Baroque sculpture. Londres: Phaidon, 1970

PRADO, Danda. **Ser esposa – a mais antiga profissão**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. **Participação feminina no debate público brasileiro**. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1. 2014.

PRIEGO, Carlos Cid. Algunas reflexiones sobre el autorretrato. **Liño: Revista anual de historia del arte**. nº5. 1985.

QVORTRUP, Jens. Infância e política. **Cadernos de Pesquisa**, v.40, n.141, set./dez. 2010.

\_\_\_\_\_. Nove teses sobre a “infância como um fenômeno social”. **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, nº. 1, jan./abr. 2011.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes**: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese. Doutorado em Ciências. Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo?: feminismo e (pós) modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**: mulher, história e feminismo. n. 3, 1995.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dissensus**: on politics and aesthetics. Bloomsbury: Londres, 2012b.

\_\_\_\_\_. **Le travail de l’image**. Multitudes, n.28, 2007.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

REIS, Jade Liz Almeida. **"Um dos serviços mais difíceis e pesados devido à necessária atenção"**: as operárias do setor têxtil da cidade de Joinville vão à justiça do trabalho (Década de 1940). In.: PEDRO, Joana Maria; ZANDONÁ, Jair. Anais da III Jornadas do LEGH. Florianópolis : LEGH/UFSC, 2018.

RESENDE, Pâmela de Almeida. **Os vigilantes da ordem: a cooperação DEOPS/SP e SNI e a suspeição aos movimentos pela anistia (1975-1983)**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas. 2013.

RIAL, Carmen. Os fast-foods, uma homogeneidade contestável na globalização cultural. **Horizontes Antropológicos**. Ano 3, n. 5, Porto Alegre, 1997.

ROIO, José Luis; MORAES, Sandra. Comunicação pela imagem. A campanha pela anistia e pelos direitos humanos entre exilados políticos (1971 - 1978). A coleção de cartazes do CEDEM. **Cadernos Cedem**. v2. n.1. 2011.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **Memórias no exílio, memórias do exílio**. In.: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel. (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil. Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília nº. 31. jan/jun 2008.

ROSALEN, Eloisa. **Mulheres brasileiras no exílio francês: conflitos, rupturas e transformações das suas militâncias**. p.286. In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (org.). *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. Curitiba: Appris, 2019.

\_\_\_\_\_. **Retratos de uma geração: as trajetórias de militâncias das mulheres exiladas na França e em Portugal e no retorno ao Brasil (1973-1987)**. 2021. 301f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

\_\_\_\_\_. **Vidas (entre)laçadas: relações de gênero nas memórias do exílio brasileiro (1964-1979)**. 2016. Dissertação (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **Osaco 1968: a greve no feminino e no masculino**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo. 2012.

SACHETTA, Vladimir. **Os cartazes desta história**. São Paulo: Escrituras, 2012.

SACCHI, Angela. Mulheres indígenas e participação política: a discussão de gênero nas organizações de mulheres indígenas. **Revista Antropológicas**, v. 14, nº1, 2003.

SANTANA, Marco Aurélio. Ditadura Militar e resistência operária: O movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. **Política e sociedade**. nº13. out.2008.

SARTI, Cynthia. **Feminismo e contexto**: lições do caso brasileiro. Campinas: Caderno Pagu. vol.16. 2001.

\_\_\_\_\_. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, jan. 2004.

SAVATIER, Thierry. **El origen del mundo**: Historia de un cuadro de Gustave Courbet. Astúrias: Trea, 2009.

SAWDAY, Jonathan. **The Body Emblazoned**: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture. London and New York, 1995.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **cadernos pagu**. nº16. 2001.

\_\_\_\_\_. Gênero e políticas feministas, o lado sul. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.13, n.24, 2008.

\_\_\_\_\_. Políticas feministas do aborto. **Estudos Feministas**, Florianópolis, nº16. vol.2. mai/ago. 2008.

SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa. Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled — Femmage. **Heresies: Women's Traditional Arts**. Nova York. 1977. nº4.

SCHMITT, Elaine. Fotorjornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: produção de sentidos e suas relações com os feminismos. **Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea**. ano 6, n. 11. Córdoba, dez/mai. 2019.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru-SP: EDUSP, 2007.

SELIGMAN, Flávia. **O mundo é feito pornô**s. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Gustavo Xavier. **Memória social de participantes de comunidades eclesiais de base em Santo André**. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia. 2012.

SILVA, Tamy Amorim. **O feminismo veio para ficar... nós não vamos sair mais**. In.: WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina (orgs.). *Mulheres de Luta: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

SILVA, Tauana Olívia Gomes; FERREIRA, Gleidiane de Sousa. E as mulheres negras? Narrativas históricas de um feminismo à margem das ondas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.25, n.3. pp. 1017-1033, setembro-dezembro/2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A Viagem a Paris de Artistas Brasileiros no Século XIX. **Tempo Social**, v. 17, n. 1, 2005.

\_\_\_\_\_. **As mulheres artistas e os silêncios da história**: a história da arte e suas exclusões. Labrys: Estudos Feministas. jan-jun. 2007.

SOARES, Thiago Nunes. Gritam os muros: “anistia ampla, geral e irrestrita”. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.8, n.17, p.350 - 383 .jan./abr. 2016.

SOIHET, Rachel. Do comunismo ao feminismo: a trajetória de Zuleika Alambert. **Cadernos Pagu**. vol. 40, jan.-jun. 2013.

\_\_\_\_\_. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.13, n.3, set-dez/2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Deusa Maria. **Lágrimas e lutas**: a reconstrução do mundo de familiares de desaparecidos políticos do Araguaia. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011. p. 185.

SOUZA, Sandra Duarte. Teoria, teo(a)logia e espiritualidade ecofeminista: uma análise do discurso. **Mandrágora**: Revista de Estudos de Gênero e Religião, São Bernardo do Campo, UESP, Ano VI, no. 6, p. 57-64, dez. 2000.

SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Brasiliense, 1991.

STERN, William. The Origin of the Male and Female Symbols of Biology. **Taxon**, v.11, n.4. 1962.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciência e Saúde**, Manguinhos, Rio de Janeiro. v.18, n.1, jan/mar. 2011.

TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen (org.). **Feminism and the final Foucault**. Chicago: University of Illinois Press, 2004.

TELES, Janaína de Almeida. Em defesa da liberdade e da justiça: os advogados de perseguidos políticos de São Paulo nos anos 1970. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, Instituto Brasileiro de Ciências Criminais, vol. 102, mai. 2013.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELES, Amelinha; LEITE, Rosalina Santa Cruz. **Da Guerrilha à Imprensa Feminista**. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-198). São Paulo: Intermeios, 2013.

TONE, Lilian. **Leda Catunda**: entrevista comentada. Catálogo Leda Catunda, 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

TORRES, Cristina. El trabajo doméstico y las amas de casa: el rostro invisible de las mujeres. **Mujer y Trabajo**, n° 2. Montevideo: CIEDUR, 1988.

VALENTE, Rubens. Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: **Companhia das Letras**, 2017.

VARGAS, Herom. Tinindo tricando: contracultura e rock no samba dos Novos Baianos. **Contemporanea**: comunicação e cultura. vol.9. n.3. set-dez. 2011.

VARGAS, Mariluci Cardoso. **Deslocamentos, vínculos afetivos e políticos, conquistas e transformações das mulheres opositoras à ditadura civil-militar**: A trajetória do Movimento Feminino pela Anistia no Rio Grande do Sul (1975-1979). 2010. 320 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Vale do Rio do Sinos, São Leopoldo, 2010.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não acabou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Marly de Almeida. **O PCB, a ANL e as insurreições de novembro de 1935**. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VIGIL, María Tardón. Ecofeminismo. Una reivindicación de la mujer y la naturaleza. **El Futuro del Pasado**, n° 2, 2011.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre Arte Antiga**. Movimento, Porto Alegre. 1975.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

WOLFF, Cristina Scheibe. **Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras**. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_. Corpos narrados nas memórias das ditaduras do Cone Sul. **Saeculum**, n. 39. João Pessoa. jul-dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Eu só queria embalar meu filho. Gênero e maternidade no discurso dos movimentos de resistência contra as ditaduras no Cone Sul, América do Sul. **Aedos**. n. 13. v. 5, ago/dez 2013.

\_\_\_\_\_. Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul (1968-1985). **Revista Brasileira de História**, vol. 27, n° 54, 2007. p.20.

\_\_\_\_\_. Pedços de alma: emoções e gênero nos discursos da resistência. **Revista Estudos Feministas**, v. 23, p. 975-989, 2015.

ZARCO, Abril. Maternalismo, identidad colectiva y participación política: las Madres de Plaza de Mayo. **Revista Punto Género**. n°1. abr. 2011.

ZERBINE, Therezinha. **Anistia**: semente da liberdade. São Paulo, Editora Salesianos, 1979.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ana Rita Fonteles. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

## FONTES

**I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Paulo.** 1 e 2 de setembro de 1979. Arquivo CEDEM.

220 mil metalúrgicos entram em greve a partir de amanhã. *Tribuna da Imprensa*. 12 mar. 1979.

Aborto. **Jornal do Brasil**. 20 set. 1975.

A greve acabou. E agora? **Brasil Mulher**. abr. 1979. N°15.

A lei ignora a realidade. **Mulherio**. Nov/dez. 1981.

A mulher brasileira, hoje. **Realidade**. N° 10. Ano 1. Jan. 1967.

A mulher no mercado de trabalho. **Grupo Feminista 8 de março**. Movimento Negro Unificado. 1979.

A nossa causa e seu símbolo. **Maria Quitéria**. 1ª edição. 1977.

A rainha do lar não tem cetro nem coroa. **Nós Mulheres**. set-out. 1976. N°2.

ARTIGAS, Virginia. Cartazes em comemoração ao Ano Internacional da Mulher. 1975.

ACE 114085/78, 1978. Centro de Informações do Exército.

**Action Socialiste**. Set.1971.

ADERNE, Isa. **Costureira**. Xilogravura. Museu Nacional de Belas Artes. 1968.

**Agora é que são elas**. Círculo de Mulheres Brasileiras. N°1. 1975.

**Agora é que são elas**. *Jornal do Círculo de Mulheres Brasileiras*. s/d. 1979.

AMARAL, Tarsila do. **Operários**. Óleo sobre tela. 150 x 205 cm. 1933.

Andreazza inicia hoje a viagem pelo nordeste. **Folha de São Paulo**. 9 mar. 1981.

Antes e depois: operárias demitidas! **Brasil Mulher**. Mar. 1978. N°11.



Archivo Nacional del Chile. **El movimiento feminista en la dictadura militar**. s/d.  
Disponível em: [https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93709.html?\\_noredirect=1](https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-93709.html?_noredirect=1). Acesso em: 27 de abril de 2022.

Arquivo Nacional, Serviço de Censura de Diversões Públicas, TN.2.3.51715.

Arquivo Nacional, Serviço Nacional de Informações. Informação nº 054/116/ABH/78.

Artes Plásticas. **Nosotras**, n 16-18, 1975.

Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Nº0. 1978.

Boletim do Grupo Feminista 8 de março. **Movimento Negro Unificado**. 1979.

Boletim do International Women's Day. 1975.

Boletim do Primeiro Congresso da Associação das Donas de Casa. 1975.

**BRAÇOS cruzados, Máquinas paradas**. Direção: Roberto Gervitz, Sérgio Toledo. São Paulo. 1979. 76 min.

BRASIL. **Ato Institucional nº1**. 9 abr. 1964.

BRASIL. **Ato Institucional nº2**. 27 out. 1965.

BRASIL. **Ato Institucional nº5**. 13 dez. 1968.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Volume 2: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. **Decreto Lei nº1077/70**. 26 jan. 1970.

BRASIL. **Lei nº4.121**. 27 ago. 1962.

BRASIL. **Lei nº6.001**. 19 dez. 1973.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à Memória e à Verdade**: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009.

BRASIL. **Projeto nº 177 de 1975**. 22 abr. 1975.

Brasil Boletim Informativo. 1 edição. Jul. 1978.

**BRASIL: nunca mais.** 10.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

Brasil ignora tamanho de sua fome. **Folha de São Paulo.** 4 set. 1983.

**Brasil Mulher.** Out. 1975. N°0.

**Brasil Mulher.** Dez.1975. n°1.

**Brasil Mulher.** 1976. N°2.

**Brasil Mulher.** 1976. N°3.

**Brasil Mulher.** 1976. N°4.

**Brasil Mulher.** 1976. N°5.

**Brasil Mulher.** 1976. N°6.

**Brasil Mulher.** jun. 1977. N°7.

**Brasil Mulher.** Ago. 1977. N°8.

**Brasil Mulher.** Out.1977. n.°9.

**Brasil Mulher,** out. 1977, n°10.

**Brasil Mulher.** Mar.1978. n°11.

**Brasil Mulher.** dez.1977. n°12.

**Brasil Mulher.** Jul. 1978. N°13.

**Brasil Mulher.** 1979. N°15.

**Brasil Mulher.** Edição especial. Abr. 1977.

**Brasil Mulher.** Edição especial. Mar. 79.

**Brasil Mulher.** Edição Especial. 8 mar.1980.

BREINER, Cristovam. Torre do Castelo. **A Cruz: Órgão da Parochia de São João Batista.** 10 jan. 1971.

BUONARROTI, Michelangelo. Pietá. 1498-1499. Escultura em mármore. 174 cm × 195 cm.

BURLAMACCHI, Eufrasia. Pentecostes. Século XVI. Iluminura.

CAHU, Conceição. Ilustração. **Nós Mulheres**. Nº1. Jun. 1976.

Campanha de solidariedade organizada pelo Subgrupo Campanha. Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris. Volume II. 197-.

“Cansei de chorar”: Peritos identificam a primeira ossada e revela-se o drama da mãe que perdeu três filhos na luta no Araguaia. **Veja**, 22 mai. 1996.

Capa. **Movimento**. 30 jan. 1978.

CARTA enviada pelo Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris a jornais brasileiros. Paris, 17 dez. 1976.

CARTAZ do grupo Mujeres por la vida. 1988.

CARTAZ do Movimento de Mulheres em Portugal. 197-.

CATUNDA, Leda. **Couros**. Acrílica sobre couro colado sobre tela. 170 x 252 cm. 1993.

Círculo de Mulher Brasileiras. Vol. IV. 197-.

Círculo de Mulheres Brasileiras. **Publicações**. Vol. V. 1976-1979.

**Círculo de Mulheres Brasileiras**. Vol.2. Subgrupo Chiquinha Gonzaga.

Código Penal Francês de 1971. Tradução de José Luis Guzmán Dalbora. **Revista de Derecho Penal y Criminologia**. Nº1. 2009.

Como “Brasil Mulher” vê a questão do controle de natalidade e que propõe? **Pochette**. Círculo de Mulheres Brasileiras. 1979.

Conferência Latino-Americana de Mulheres. **Imprensa Popular**. 5 set. 1954.

COURBET, Gustave. **A origem do mundo**. Óleo sobre tela. 46 cm x 55 cm.

**Correio da Manhã**. 2 nov. 1971.

DELACROIX, Eugéne. **A liberdade guiando o povo**. Pintura à óleo. 260 cm x 325 cm. 1830.

DI CREDI, Lorenzo. Virgem e Menino. 1480-1485. Óleo sobre madeira. 71,1 x 49.5 cm.

Dom Ivo condena oficialização do controle da natalidade que fará o país regredir. **Jornal do Brasil**. 8 jun. 1977.

Dove symbol for women. **The Calgary Herald**. 10 mai. 1974.

EARL, Augustus. **A Female Soldier of South America**. Gravura. 1824.

ELES não usam black-tie. Direção: Leon Hirzman. São Paulo, 1981. Digitalizado. 120 min.

Ergue-se a voz da mulher brasileira pela anistia. **Diário da Noite**. 11 abr. 1945.

FERREZ, Marc. Botocudos do sul da Bahia. Fotografia. 1875.

FIGUEIREDO, Lila Galvão. **Cartaz do Movimento Feminino Pela Anistia**. 1975.

Fundo SNI. Arquivo Nacional – Coordenação Regional no Distrito Federal (NA-COREG). s/d.

GEIGER, Anna Bella. **Sobre a arte**. Acrílica sobre tela. 70 x 100 cm. 1976.

GENTILESCHI, Artemísia. **Susana e os anciãos**. Óleo sobre tela. 170 cm x 119 cm. 1610.

GOLDIN, Nan. **Roomate with teacup**. Fotografia preto e branco. 1973.

Grevistas da Pirelli de volta ao trabalho hoje. **Tribuna da Imprensa**. 24 abr. 1979.

HATHERLY, Ana. **Variação VI**. 1970.

JESUS, Frei Agostinho de. **Nossa Senhora dos Prazeres**. Escultura. Século XVII.

**Jornal das Moças**. 19 jan. 1918.

JÚNIOR, Christiano. **Escrava de ganho – vendedora**. Fotografia. 1864.

KAHLO, Frida. **Frida e o aborto**. Litografia. 240 x 317 cm. 1932.

**La Escoba**, Bolívia. N°1. Mar. 1986.

**Le Turchon Brule**. n.2. 197-.

Legalização do aborto refutada por Odacir Klein. **Correio Braziliense**. 4 jun. 1975.

LESSA, Ivan. Questão de prioridades. **O Pasquim**, n°. 345, p. 31, 6 a 12 fev. 1976.

LONDE, Albert. **Baillements hystériques**. Fotografia. 1896.

LOPES, Joana. **Jornal Brasil Mulher**. São Paulo, 25 de outubro de 2001. Entrevista concedida à Karen Silvia Debértolis. In.: DEBÉRTOLIS, Karen Silvia. **Brasil Mulher: Joana Lopes e a imprensa alternativa feminista**. Dissertação. Pós-graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2002.

LP Índia. Gal Costa. Philips, 1973.

**Majority Report**. Vol.4. nº2. Mai. 1974.

**Maria Quitéria**. Nº1. 1975.

MARIGHELLA, Carlos. **Guerriglia urbana in Brasile**. Milano: Feltrinelli, 1968.

Médici assina decreto banindo os subversivos. **Diário de Pernambuco**. 14 jan. 1971.

MÉRILLON, Georges. Veillée funèbre au Kosovo, 1990. Fotografia.

Metalúrgicas em congresso. **Jornal de Caxias**. 4 fev. 1978.

MODOTTI, Tina. **Mulher com bandeira**. Fotografia. 1928.

Morre aos 68 anos o pernambucano Jayme Leão, ilustrador da coleção Vagalume. **Folha de S.Paulo**. 11 mar. 2014.

MOSCOSO, Victor. **The Miller Blues Band**. Cartaz litográfico. 1967.

**Movimento**. 30 jan. 1978.

Movimento pede que Brasil faça da anistia sua redenção. **Jornal do Brasil**, 11 dez. 1977.

Mulheres em congresso. **Diário da tarde**. 21 jan. 1978.

Na Pirelli, a greve continua. **Correio Braziliense**. 16 abr. 1979.

**Nimuendaju**. Jan/fev. 1979. Nº1.

**Nós Mulheres**. Jun. 1976. Nº1.

**Nós Mulheres**. Abr/mai. 1976. Nº2.

**Nós Mulheres**. Abr/mai. 1977. Nº4.

**Nós Mulheres**. Jun/jul. 1977. Nº5.

**Nós Mulheres**, ago./set. 1977. N°6.

**Nós Mulheres**. Mar. 1978. N°7.

**Nosotras**. Jan. 1974. N°1.

**Nosotras**. Maio de 1974. N°5.

**Nosotras**. Ago/set/out 1974. N°. 8/9/10.

**Nosotras**. Nov. 1974. N°11.

**Nosotras**. Dez. 1974. N° 12.

**Nosotras**. Ano 2. N.16/17/18.

**Nosotras**. Set/out 1975. N°21-22.

**Nosotras**. 1975. N°23-24.

**Nosotras**. 1976. N°25/26.

**O Cruzeiro**. 4 nov. 1939.

**O Cruzeiro**. 11 jan. 1947.

**O Cruzeiro**. 27 nov. 1952. N°11.

**O Cruzeiro**. 19 jul. 1959. N°40.

**O Cruzeiro**. 1 dez. 1971.

**O Momento**. 5 mai.1946. n°1.

O primeiro congresso. **Movimento**. 30 jan. 1978.

PANFLETO do Movimento Feminino Pela Anistia da Bahia. S/A. 1977.

PANFLETO produzido pelo MFPA – Núcleo de Belo Horizonte. Abr. 1978.

PAPF, Jorge Henrique. Babá brincando com criança em Petrópolis. Fotografia. 1899.

**Parole aux femmes du Brésil**. 1977.

**Parole aux femmes du Brésil**. 1979.

Passeata dos Cem Mil. 1968. **Correio da Manhã**. 27 jun. 1968.

Pesquisa realizada no encontro para o diagnóstico da mulher paulistana. **Revista Ciência e Cultura**. 1976.

PIMENTEL, Wanda. Envolvimento. Acrílica sobre tela. 116 x 89 cm. 1968.

Por um aborto e uma contracepção livre e gratuita. 1977. **Subgrupo Sexualidade**. Círculo de Mulheres Brasileiras. Vol. 2.

**Porantim**. 1979. Nº14. Dez.1979.

PORTINARI, Cândido. Os Retirantes. 1944. Óleo sobre tela. 180 x 190 cm.

Primeiro Congresso Da mulher Paulista. Documento Final. **Em Tempo**, São Paulo, n. 55, p. 16, mar. 1979.

Prisão de terroristas evita sequestro do cônsul dos Estados Unidos em Recife. **Diário de Pernambuco**. 24 jul. 1970.

Projeto de manifesto por uma tendência feminina revolucionária. **Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris**. 1975.

Quem pariu Mateus que o embale. **Mulherio**. N.4. nov/dez. 1981.

**Red Rag**. 1973. N.1.

ROSLER, Martha. **Cleaning the Drapes**. Fotomontagem. 1967-1972.

ROSLER, Martha. **Semiótica da cozinha**. Vídeo. 1975.

S/A. **A virgem do cerro**. Óleo sobre tela. 92 cm x 72 cm. 1720.

S/A. CARTAZ do 1º Congresso da Mulher Paulista. 1978.

S/A. CARTAZ do Encontro para o diagnóstico da mulher paulista. 1975.

S/A. CARTAZ do Fórum pela legalização do aborto. 1979.

S/A. CARTAZ do Movimento Feminino Pela Anistia em homenagem ao Ano Internacional da Mulher.

S/A. CARTAZ “Fight Pollution, not wars”. 1972.

S/A. **Grupo de Laocoonte**. 27 a.C – 68 d.C. Escultura em mármore.

S/A. Manifestação em abril de 1968. Fotografia.

S/A. Mulheres latinoamericanas em manifestação em Paris. Fotografia. 1977.

S/A. **Retrato de Catharina Meloni**. Fotografia. P&B. 197-.

S/A. “**Vote labour and give US a chance**”. Cartaz. 1935.

S/A. “**Vote conservative**”. Cartaz. 1951.

SACCO, Graciela. **Bocanada**. Fotografia. 1993.

SCHAPIRO, Miriam. **Connection**. Colagem. 1978. 152.4 x 152.4 cm. 1978.

SEE RED. Right on Jane. 1980. Serigrafia. 53,7 x 78,7 cm.

Sem solução a greve dos metalúrgicos. **A Tribuna**. 27 mar. 1979.

Serviço Nacional de Informações. Informação nº 054/116/ABH/78.

Serviço Nacional de Informações. Informação nº 21/78.

**Shrew**. Vol.4. nº6. Dez. 1972.

**Spare Rib**. N.112. set. 1982.

SPIEGEL, Adriaan van der. **De formatio foetu liber singularis**. Martinis et Livium Pasquatum: Pádua, Itália. 1626.

STANLEY, Henry Morton. **Life & Finding of Dr. Livingstone**. Londres: Dean, 1897.

Subgrupo Imprensa Feminista. **Boletim do Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris**. Nº0. s/p. 1978.

Teatro italiano em São Paulo. **Diário da Noite**. 29 abr. 1960.

**Time Magazine**. 5 dez. 1977.

VAN LEYDEN, Lucas. **Série: História de Adão e Eva**. Litogravura. 1529.

U.N. wants it to be more than a ‘ladies meeting’. **New York Times**. 10 mar. 1974.

UT, Nick. The terror of war. Fotografia. 1972.

VASCONCELOS, Isabel. Feminista? Quem? Eu? **Mulherio**. Ano 8. Nº39. Abr/mai. 1988.



VIANA, Hilton. Intriga e amor. **Diário da Noite**. 22 jul. 1969.

**Women in the struggle for liberation**. Vol.3. n°2/3. 197-.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

1º Congresso da Mulher Paulista. 1979. Fotografia. Acervo de Rachel Moreno. Disponível em: <<https://rachelmoreno.wordpress.com/fotos/>>. Acesso em: 16 de novembro de 2019.

**About See Red**. Ver em: <<https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/about-see-red/>>. Acesso em: 7 mai. 2021.

AGOSÍN, Marjorie. **Tapestries of Hope, Threads of Love** – the Arpillera Movement in Chile 1974-1994. University of New Mexico Press, 1996. Na internet há trechos do livro traduzidos para o espanhol. Disponível em <<http://strejil.sdsu.edu/courses/sapn502/Materiales/Arpilleras.htm>>. Acessado em: 10 de outubro de 2020.

ARQUIVO PÚBLICO DE PERNAMBUCO. **Prontuário de Nancy Mangabeira Unger**. Disponível em: <<https://www.acervo.pe.gov.br/index.php/prontuario-nancy-mangabeira-unger>>. Acesso em 18 de dezembro de 2021.

Baby's Clothes. Disponível em: <<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,737019,00.html>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

**Betty Dodson The Fine Artist**. In.: Betty Dodson's Fine Art. 2019. Disponível em: <<https://dodsonandross.com/betty-fine-art/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

CARMO, Marcia. 'O Chile acordou': autora da foto viral que marcou protestos conta o que sentiu ao capturar imagem. 29 out. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50229216>>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecendo o feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>>. Acesso em: 7 jun. 2021.

**CSW Founding Resolution**. Disponível em: <[https://undocs.org/en/E/RES/11\(II\)](https://undocs.org/en/E/RES/11(II))>. Acessado em: 26 de abril de 2019.

Definition of ladies. Merriam-Webster Dictionary. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ladies>>. Acessado em: 1º set. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Las imágenes no son solo cosas para representar”**: Entrevista (jun. 2017). Entrevistadora: Verónica Engler. Disponível em: <

<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2022.

DIEESE. **Salário mínimo**. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/anuario/2006/anuario2006/58.html>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

ESTADOS UNIDOS. National Security Study Memorandum 200 (NSSM 200). **Introduction: A U.S. Global Population Strategy**. April 1974. Disponível em: <<http://www.population-security.org/28-APP2.html>>. Acesso em: 3 de abril de 2020.

**Estilo Próprio**. Disponível em: <<http://www.estiloproprio.com.br/>>. Acesso em: 30 mai. 2021.

Facebook enfrenta acusação de censura ao quadro “Origem do mundo”. O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/facebook-enfrenta-acusacao-de-censura-ao-quadro-origem-do-mundo-22369334>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2022.

Gal Costa publica foto de disco censurado nos anos 70. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/gal-costa-publica-foto-de-disco-censurado-nos-anos-70,c0410d32745da410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>>. Acesso em: 7 de outubro de 2021.

GORNICK, Vivian. It Is Thrilling for a Small Life to See Itself as Connected to Something Large. **Jacobin Magazine**. 25 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.nationalgeographic.com/history/article/history-of-raised-fist-global-symbol-fighting-oppression>>.

GRAHAM, Maria. **Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823**. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/21201/21201-h/21201-h.htm>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2022.

**História do Movimento de Mulheres**. Disponível em: <<https://www.mdm.org.pt/memoria/>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

HORTÉLIO, Marina. Apenas 6 em cada 100 bonecas produzidas pela indústria de brinquedos são negras. **Correio 24 Horas**. 9 out. 2020. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apenas-6-em-cada-100-bonecas-produzidas-pela-industria-de-brinquedos-sao-negras/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Disponível em: <<http://colegioplante.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Os-Miseraveis-Victor-Hugo.pdf>>. Acesso em: 14 de março de 2022.

IBGE. **Senso 2010**. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2022.

**Memória Sertão Memorial Conceição Cahú**. Tv Caatinga. Universidade Federal do Vale do São Francisco. 2018. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=jP\\_bSfbj5k0&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=jP_bSfbj5k0&t=2s)>. Acesso em: 14 de setembro de 2019.

MUJERES CREANDO. **Soy lo prohibido**. Sem data. Disponível em: <<http://mujerescreando.org/soy-lo-prohibido/>>. Acesso em: 25 abr. 2022.

PEREZ, Fabiola. Mãe de aluno morto diz dormir com frase: “eles não viram meu uniforme?”. **Portal R7**. 27 jun. 2018. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/mae-de-aluno-morto-diz-dormir-com-frase-eles-nao-viram-o-uniforme-27062018>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2022.

Por que amamentar em público ainda é um tabu. **Correio Braziliense**. 31 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/08/4946760-agosto-dourado-por-que-amamentar-em-publico-ainda-e-um-tabu.html>>. Acesso em: 21 out. 2021.

**Prontuário de Nancy Unger**. Disponível em: <<https://www.acervo.pe.gov.br/index.php/prontuario-nancy-mangabeira-unger>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2021.

**Requerimentos de anistia deferidos**. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/estadao-verifica/wp-content/uploads/sites/690/2019/03/Anistiados-Pol%C3%ADticos.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2021.

The State of Food Insecurity in the World. **Food and Agriculture Organization of the United Nations**. 2014. Disponível em: <<https://www.fao.org/3/i4030e/i4030e.pdf>>. Acessado em: 19 de outubro de 2021.

**Trecho da propaganda "Este é um país que vai pra frente" (1970)**. Fonte: <[https://www.youtube.com/watch?v=e7XxZCtPupk&ab\\_channel=JorMac](https://www.youtube.com/watch?v=e7XxZCtPupk&ab_channel=JorMac)>. Acesso em: 4 nov. 2021.

Why Smith and Carlos raised theirs fists? **New York Times**. 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/10/16/opinion/why-smith-and-carlos-raised-their-fists.html>. Acesso em: 22 jan. 2022.