

COSTURAS PERFORMATIVAS: A MESA POSTA DA ARTISTA ANA FRAGA

Geisa Lima dos Santos¹

Resumo: O presente artigo é um recorte da dissertação realizada no Programa de Crítica Cultural finalizada em 2019 e traz para o debate questões relacionadas aos processos de apagamento das mulheres artistas no campo da arte, levando em consideração os padrões ainda vigentes do patriarcalismo, sexismo, falocratismo que ainda permeiam o contexto artístico dificultando as mulheres artistas a visibilização de seus trabalhos, o que ainda fica mais agravado no interior do estado da Bahia. Para além disso, a pesquisa mostra o percurso da artista Ana Fraga, baiana de São Félix, destacando algumas de suas produções e em especial fazendo uma abordagem mais próxima da obra *A Mesa Posta* de 2005, realizada na Galeria Aliança Francesa, na exposição em homenagem ao artista José Pancetti. A obra em questão propôs de forma ácida a quebra de padrões e das violências direcionadas as mulheres, pois se constituía de metáforas que sinalizava – principalmente pela quebra da louça na qual estavam impressas frases machistas, na cor azul criada pelo artista Pancetti – uma proposição para que todos desfizessem os estereótipos, estilhaçassem as normas impostas. Vale destacar que um dos pontos norteadores para a produção da *Mesa Posta* foi a relação violenta de Pancetti com sua esposa Anita Caruso, por isso, a artista inverte a lógica de “homenagear” e usa o tema proposto pela curadora da exposição para questionar os transeuntes sobre o papel, lugar da mulher no seio social.

Palavras-Chave: Arte. Mulher. Ana Fraga. Mesa Posta. Gênero.

PERFORMATIVE SEAMS: THE TABLE SET BY ARTIST ANA FRAGA

Abstract: The present article is a clipping of the dissertation carried out in the Cultural Criticism Program finished in 2019 and brings to the debate issues related to the processes of erasure of artist women in the field of art, taking into consideration the still prevailing patterns of patriarchalism, sexism, phallocratic that still permeate the artistic context making it difficult for artist women to make their work visible, which is even more aggravated in the countryside of Bahia's State. In addition to that, the research shows the path of the artist Ana Fraga, from São Félix, Bahia, highlighting some of her productions and in special making a closer approach to the work The Placed Table from 2005, held at the Française Alliance Gallery, at the exhibition in

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares Mulher, Gênero e Feminismos, UFBA. Correio eletrônico: geartelima@gmail.com.

honor of the artist José Pancetti. The work in question proposed in an acid way the breaking of standards and violence directed to women, because it was made of metaphors that signaled – mainly by the breaking of the tableware on which were printed misogynist phrases, in the blue color created by the artist Pancetti – a proposition for everyone to undo the stereotypes, shatter the imposed standards. It is worth mentioning that one of the guiding points for the production of Placed Table was Pancetti's violent relationship with his wife Anita Caruso, therefore, the artist inverts the logic of "pay homage" and uses the proposed theme by the exhibition curator to question the passers-by about the role, place of women in society breast.

Keywords: Art. Woman. Ana Fraga. Placed Table. Gender.

As linhas do horizonte

Ao longo da história, a presença da mulher como produtora artística foi sufocada de diversas formas e demorou até esse espaço abrir-se à sua presença como protagonista. Essa subalternização também acontecia no espaço da retratação, o que fica claro pelo aspecto, por vezes, preconceituoso, presente na ideia da mulher indomável, sedutora e objeto de desejo dos homens – um tema constante na História da Arte, o que põe “[...] o homem como portador ativo do olhar e a mulher como seu objeto. Nesse contexto, a questão do olhar e ser objeto do olhar se relaciona com a identidade de gênero” (CARMEZINI, 2008, p. 4).

Através das leituras realizadas, percebe-se que, tanto na arte ocidental, quanto na arte brasileira, de modo geral, o corpo feminino sempre esteve como um tema explorado de modos variados e, por vezes, foi tratado como um simples objeto ou mercadoria. O que reflete também no reconhecimento da mulher enquanto artista, já que as coisas estão conectadas com os regimes e leis que regem os tempos e lugares. Normalmente elas são mais reconhecidas justamente nos países norteados pela democracia, enquanto que nos lugares onde as ditaduras vigoram com força elas são extremamente reprimidas e sua visibilidade e trabalhos artísticos são relegados ou apagados totalmente da história.

O apagamento e a ausência de conhecimento sobre a arte desenvolvida por mulheres “[...] não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente ‘invisibilidade de significação’” (BARBOSA, 2016, p. 234).

Um fato que demonstra total descaso com a produção de arte de mulheres no Brasil, é que não foi feita nenhuma revisão mais apurada da produção de mulheres no passado, como já foi realizado em outros países. Isso evidencia o quanto é excludente, patriarcal e engaiolado o campo artístico do país, o que significa que os avanços ainda são minúsculos frente à capacidade criativa e produção de arte de mulheres brasileiras. Segundo Ana Mãe Barbosa,

A prova é que o curador do segmento sobre o século XIX da Mostra do Redescobrimento, comemorativa da “descoberta” do Brasil por Portugal, apresentada em 2000 no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, obediente a uma história da arte etnocêntrica e excludente, não apresentou nenhuma obra de artista mulher, quando não precisava se aprofundar muito em pesquisas para descobrir não só Maria Pardos, Alice Santiago e mais umas 200 artistas mulheres listadas numa obra esgotada há 50 anos de Theodoro Braga, que biografou democraticamente os pintores e as pintoras do Brasil até a primeira metade do século XX (BARBOSA, 2016, p. 234).

Foi com a Semana de Arte Moderna, de 1922, que se iniciou o processo de tentar alcançar a igualdade entre homens e mulheres no campo da arte no país, pois os modernistas eram anticolonialistas e essa postura já permitia certa abertura para que eles pensassem sobre a igualdade de gênero e de raça, por exemplo.

Nessa perspectiva, acaba surgindo dois nomes importantes no Modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Elas permaneceram na história, não simplesmente por ação de igualdade dos homens, mas, sobretudo, por terem sido reconhecidas por mulheres críticas de arte que escreveram livros tratando de suas obras, fortalecendo suas imagens e histórias. Talvez se não fosse por tal ação, também tivessem sido esquecidas ao longo dos tempos. Outro fato relevante, importante de ser mencionado, é que muitos homens daquele tempo ainda eram cruéis em suas posturas em relação às artistas, como no caso de Anita Malfatti que

[...] foi duramente criticada e quase destruída pelo poderoso escritor Monteiro Lobato que, em 1917, escreveu

um artigo atacando-a, intitulado “Paranoia ou mistificação?”. Penso que ele e seus contemporâneos, embora concentrassem sua crítica no estilo modernista de Malfatti, estavam certamente escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos, uma representação de sexualidade ambígua (BARBOSA, 2016, p. 234-235).

Todos esses obstáculos e subjetividades introjetados sobre Tarsila e Anita fizeram com que, mesmo elas tendo sido marcos na produção estética da Arte Brasileira, ao final de suas vidas, suas produções encontravam-se totalmente diferentes de antes, ou seja, pintavam o que era esperado, retratavam o que a sociedade desejava que fizessem: apenas paisagens e temas do imaginário religioso. Aqui fica evidente o quanto o si, o signo e a subjetividade, são construções e não dependem apenas do sujeito, mas sofrem também interferências das normas sociais vigentes.

No Brasil, a celebrada igualdade é descartada pela falta de memória da produção de mulheres. Um exemplo dessa afirmação envolve dois protagonistas ativos no início do abstracionismo no Brasil das décadas de 1950 e 1960, Samson Flexor e Yolanda Mohaly. Foi publicado um livro sobre Flexor, cujo trabalho tem sido lembrado por seus discípulos em exposições e textos. Mohaly, entretanto, embora seja considerada melhor artista do que ele pelos vinte críticos e artistas que entrevistei informalmente em 1990, está sendo esquecida (BARBOSA, 2016, p. 236).

Desse modo, esses pensamentos falocráticos ainda fazem parte do campo artístico atual, e por isso, permanece, em certo nível, difícil a afirmação igualitária das mulheres nesse campo hostil e permeado por disputas, quando na verdade deveria ser diferente, já que o discurso é de liberdade e igualdade.

A quantidade de artistas que trabalham com artes visuais ou plásticas no Brasil é enorme, mas o fator “visibilidade” ainda representa uma conquista que não é tão fácil. Muitas delas deixam de lado a reflexão de um olhar mais crítico sobre as categorizações de gênero, acreditando que assim receberão um tratamento igualitário em relação aos homens artistas. Porém,

pensando em termos de diferenças sociais, na raça, classe social, gênero, poder aquisitivo, a igualdade evapora completamente. Outro exemplo que evidencia essa colocação é que, em pesquisa realizada em 1992, por Ana Mãe Barbosa

[...] pesquisando as dez galerias de arte mais importantes (em termos financeiros) de São Paulo, algumas no mercado por quase 20 anos, descobri que nunca haviam exposto uma artista negra, embora algumas já tivessem exposto artistas negros. É surpreendente que num país miscigenado, divulgado como paraíso racial, problemas de gênero e raça se ocultem por trás de preconceitos mais poderosos, baseados em classificações sociais (BARBOSA, 2016, p. 237).

O cenário baiano artístico se configura na contemporaneidade ainda como lócus em via de abertura para as mulheres artistas visuais, já que em um contexto maior (no Brasil como um todo) esses processos de invisibilização ainda são fortes e, sobretudo, em se tratando das artistas do interior e que trabalhem com linguagens que não são consideradas vendáveis. Sobre esses entraves, Ana Fraga revela na sua fala que

É sempre como se tivesse a sombra de [...] de um homem, de um grande artista e ainda mais uma mulher vinda do interior da Bahia, parara, vivendo toda aquela situação, e [...] e eu não sei, aí eu continuei a tratar sobre. Eu acho que esse tema de violência, eu acho que essa tema de [...] eu acho que ele está sempre no meu trabalho, um pouco menos do que as vezes esse ativismo [...] (FRAGA, 2017).

Ana Maria da Silva Fraga é uma das artistas baianas que vem se destacando no estado; ela nasceu em 25 de novembro de 1974 é licenciada em Desenho e Plástica (2003) e mestra em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos (2014), ambos pela Universidade Federal da Bahia. Foi também diretora de Cultura do Município de São Félix (BA), entre 2006 a 2008. Cabe destacar aqui algumas das suas premiações: Menção Especial na VIII Bienal do Recôncavo, Prêmio Matilde Matos 2007 e 2008, Prêmio Salão Regional de Artes Visuais 2008 e 2009. Ela realizou ao longo de sua carreira, exposições individuais significativas como: *Nós* (2014), Galeria Instituto Cultural Brasil–

Alemanha, Salvador (BA), *Tombado* (2014), Galeria ACBEU, Salvador, *Escombros* (2013), Galeria Cañizares, Salvador e *Bonecas # 2 uma roupa* (2008), no Centro Cultural Dannemann, pela qual recebeu Prêmio Matilde Matos.

Participou também de várias exposições coletivas entre elas estão: *Paraconsistentes* (2012), no Instituto Goethe ICBA, Salvador, com performance. *Pausa* (2011) – Instituto Feminino Salvador, com intervenção. *Enciclopédico* (2009) – Salão Regional Porto Seguro – BA. *Vista-se NÃO Vista-se* (2006/2007) – III Bienal do Recôncavo, Centro Cultural Dannemann, São Félix, com instalação e performance. *Afetos Roubados no Tempo* (2006) – Mostra II Galeria Capibaribe Recife (PE). *Casa 401* (2004) – Galeria Aliança Francesa, Salvador, com performance e Instalação, 2005. *O TeCido do Corpo Social* (setembro/2004) – Instituto Feminino, Salvador.

A artista tem como uma de suas inspirações a performer Marina Abramovic, reconhecida mundialmente por suas produções e seu método de trabalho, principalmente pela experimentação que o corpo pode proporcionar na relação com a dor e o sofrimento. A artista esteve no Recôncavo da Bahia, desenvolvendo uma pesquisa voltada para a espiritualidade e foi nesse momento que Ana Fraga manteve contato com ela. Abramovic tem seu próprio “método” criativo e isso fez com que Ana repensasse seu modo de trabalho, pois percebeu que podia criar seus próprios procedimentos. Assim, Fraga realizou uma espécie de laboratório de criação em seu ateliê, voltando-se para aspectos metodológicos definidos por Cohen, como *Work in Progress* (que quer dizer “trabalho em processo”). Relata que criou

[...] a noção de ‘corpo preparado’, mas o que é um ‘corpo preparado’? Claramente esse corpo preparado, não é um corpo que diante das experiências com a matéria resolve criar um roteiro rígido para a ação, mas numa espécie de ensaio flexível, no qual me valho dos exercícios realizados anteriormente à ação (FRAGA, 2014, p. 15).

O esforço de Fraga passa pela ideia do uso do corpo para comunicar “conexões poéticas com o tema do feminino [...] em diálogo com outras artistas mulheres”, (FRAGA, 2014, p. 14), como as brasileiras Márcia X e Karin Lambrecht. As experiências com o corpo conduzem à reflexão sobre os materiais relacionados à própria poética – no caso de Ana, linha, agulha,

tesoura, água, pratos, vidro, confete, taças; no meu caso, linhas, agulhas, grampos, pregos, tesouras, fotografias, poesias, gaze, materiais que possuem, a priori, um som e acabam adquirindo outros variados significados.

Indagada sobre a presença do artista na academia e sua postura diante das imposições ela diz: “olhe eu acho que, vou lhe falar, mesmo o ensino em arte ele tá longe da arte, [...] eu acho que como se diz o artista como um eterno preguiçoso sabe? E não é, eu acho que artista, todo artista ele tem sua metodologia” (FRAGA, 2017). Isso mostra que a academia, nesse caso, em se tratando de um curso de Artes (que deveria ser mais flexível e motivar os processos criativos), ainda enjaula e divide em compartimentos os saberes e fazeres dos sujeitos. Desse modo, a formação do artista dentro do contexto que Ana Fraga vivenciou ainda é muito rígida e limitadora por operar mais com padrões do que com a liberdade expressiva dos sujeitos.

As artistas muitas vezes possuem seus métodos de trabalho, seus procedimentos de criação e, como Fraga coloca, muitas vezes esse modo de fazer é desrespeitado/anulado dentro da academia, pois muitos professores

[...] não têm assim nem noção do que é um processo artístico e aí você faz, você escreve a dissertação depois que você faz as coisas, sabe? [...] eu acho que essa pressão que tinha de ver além do texto e tal, eu acho que o que eu via além do texto eu colocava naquilo que era a minha obra, era a minha interpretação daquilo, e muitas vezes as palavras elas não diziam tudo aquilo, então minha dissertação mesmo foi um texto, eu vou lhe dizer eu nem gostei da narrativa, mais eu tive que fazer daquela forma porque tinha que se encaixar no método de mestrado, UFBA e baiana, sabe? (FRAGA, 2017).

Para a artista o momento de embate com a obra, de produção, reflexão sobre os elementos é tão produtivo e importante quanto o de escrita e teoria em se tratando de cursos de Artes, já que existe a “liberdade” de escolher a linha de processos criativos em lugar da linha teórica. Pensando nessa problemática, percebe-se que ainda são necessárias revisões das formas e concepções presentes em graduações, mestrados e doutorados nesse campo de conhecimento, mesmo havendo exigências a serem cumpridas, notas que avaliam os cursos, já que a imaginação e poder de criar são as principais

ferramentas dos artistas. Para ela “[...] o mestrado ainda tem que confiar no artista, no trabalho do artista. Acho que ele não conhece, ele se coloca muito acadêmico e esse muito acadêmico ele sufoca” (FRAGA, 2017).

Durante o mestrado Fraga desenvolveu uma espécie de experimento performático em seu ateliê, com o auxílio de Tatah Café (Estudante do curso de Artes Visuais, da UFRB), em que realizava o embate com a matéria e, assim como relata, foi

[...] identificando o que era mais importante no meu trabalho e delas aí eu tirei umas duas ou três e desenvolvi muito mais do que as outras, as outras eu deixei como se fosse estudos né? experimentos e tal. [...] E aí eu comecei a pensar no... no meu trabalho, o que é que eu queria, alguns eu queria desenvolver que era esses nós por conta da, do trabalho (inaudível) de tudo isso, então eu queria ver, eu queria continuar experimentando, experimentei, passei dois anos fazendo os nós, e você ajudou nos nós, por exemplo (FRAGA, 2017).

A linha de criação da artista Ana Fraga perpassa por uma reflexão crítica e criativa dentro de dois eixos: a fragilidade e a transitoriedade, conduzidas por um mecanismo próprio de fazer suas performances e interagir com os objetos que compõem as instalações que cria.

Nesse percurso, ela pensa todo o tempo a presença do corpo, colocando-o num exercício permanente, pois a proximidade com o espectador fez com que ela tivesse que refletir e trabalhar sobre ele, para se preparar e saber lidar com as diversas reações do público durante as suas ações. Esses exercícios são desenvolvidos atualmente em seu ateliê e na sua casa, com o objetivo de conseguir maior consciência dentro de suas performances.

Porém, na maioria dos meus trabalhos com a ação, sobretudo nos primeiros, percebi que a presença do corpo na obra precisava de uma experimentação maior, de uma entrega, de um preparo, e a partir de 2012 passei a repensar a obra, reconsiderando a maneira de meu corpo estar presente na ação (FRAGA, 2017).

Em entrevista, Ana foi questionada sobre a postura das pessoas com relação ao seu papel de artista, com as seguintes perguntas: O que as pessoas da comunidade e da sua família atualmente acham de seu fazer artístico? A visão ainda é de preconceito? Você acha que a visão das pessoas ainda continua como era antes? Ana Fraga então responde de forma tranquila e segura que

Se continua, eu não tô nem aí, porque eu vou continuar sendo assim, mas eu, por exemplo, eu sou tão assim, sei lá, eu não me importo muito não, sabe? E me importo num certo sentido, mas é [...] em outro eu já num [...] A minha família as vezes ela entende, né? [...], ela entende meu trabalho, talvez se fosse homem fosse pior, aí nesse sentido eu acho, mas porque é mulher né [...]. Há não, agora mulher deu pra arte, aí não tem jeito, não tem problema, né? [...]. Mas assim, a minha família acho que às vezes não entende o meu processo de trabalho, isso é natural, né? às vezes é difícil entender, mas a sociedade as pessoas começaram a perceber, porque começaram a ver, o meu trabalho, às vezes quando eu posto algumas fotos, então começam a perceber é [...], como é que eu trabalho [...], eles tinham um certo respeito, que artista ainda tem um certo respeito na sociedade (FRAGA, 2017).

Percebe-se no trecho acima que o artista, na concepção de Ana Fraga, ainda é visto com certo respeito, mas o que transparece na estrutura social como um todo é a tendência ao desconhecimento e, muitas vezes, o desrespeito à forma de pensamento e criação desses sujeitos que são mal vistos pela própria família. Nesse sentido, ser artista baiana não é uma tarefa tão fácil, por vários motivos. Entre as frases que se ouvem comumente estão a de que: “se você for ser artista vai morrer de fome”, “vai viver de pintura?”, “arte não bota comida na mesa”, “você tá estudando o que mesmo?”. Portanto, um dos pontos que se evidencia é que ser artista e viver de arte ainda é lugar de sonho.

Em entrevista, ela relata como pensou e chegou à conclusão que seu caminho seria tornar-se artista e de como foram os primeiros desafios da sua decisão:

[...] num sei, acho que desde pequena que eu tinha vontade. Num tinha vontade de fazer nada que não fosse alguma coisa ligada à arte, que fosse [...]. Quando eu era pequena eu queria ser estilista, então já quase meio caminho andado né [...]. Fiquei adolescente eu vi que a probabilidade de virar estilista tava muito longe, tinha cursos e tal. E aí foi quando eu fiz um teste vocacional aí deu zero para quase tudo e dez pra literatura e artes, aí eu vibrei, a orientadora, a pedagoga começou a quase chorar, né? Dizer que eu não, que era uma pena porque eu ser artista, que eu ia passar fome e tal, ai, ai não tava me importando muito com isso não. Aí, pronto, aí eu fiz artes [...]. (FRAGA, 2017).

A escolha de ser artista ainda representa, para a maioria das pessoas, um passo difícil, já que essa função não é bem aceita socialmente, principalmente pelo fator do retorno financeiro. Porém era o desejo de Fraga esse caminho do campo artístico “[...] então eu acho que, eu que não tinha outra solução, assim... outra profissão, não me via em outra profissão, não me via fazendo nada, era isso” (FRAGA, 2017).

Uma ideia impregnada no imaginário popular é de que o artista é um sujeito desocupado, vagabundo, que não quer trabalhar. Essas impressões ficam mais evidentes a partir do fragmento acima. Para além disso, a imagem distorcida e rebaixada que se tem da figura do artista é ainda mais cruel quando se trata da mulher nesse papel.

Por isso, ao longo desse percurso, a artista plástica foi tentando romper com esses estereótipos do seu contexto e, assim, infere-se que as vivências e fatos marcantes na sua vida, na sua condição de mulher, conduziram-lhe também para a abordagem do tema sobre o feminino, dentro de um tom de ironia. Isso fica claro no trecho abaixo, no qual fala sobre tais questões.

A condição de ser mulher encontra-se profundamente ligada à obra, as experiências que sobrevieram partiram do lugar mulher que vivenciou, faz-se compreensível como fui retirando dela o modo como meu corpo se projeta na ação e como intuitivamente fui escolhendo os objetos, como estes relacionados ao conjunto de obras já citadas anteriormente. A presença desse corpo feminino

me levou a tentar entendê-lo sob vários aspectos, porque, como mulher era importante me acercar desses conhecimentos, abordar o que mais inquietava, como a violência, os encargos femininos fornecidos pela sociedade, numa exigência em relação à mulher que acumula papéis sem que esses sejam divididos entre os sexos. Em muitos trabalhos anteriores à pesquisa no mestrado, quando abordei a revolução sexual dos anos 60, ainda num tom receoso, pois na minha consciência desta problemática pairava dúvidas sobre a exploração midiática que se fazia sobre o tema. Porém foi essa Revolução que de fato alterou essa consciência feminina, informações que fui adquirindo ao longo da pesquisa (FRAGA, 2014, p. 48).

Através da sua presença e imagem, a artista discute a violência contra o corpo feminino, o que, por meio do seu olhar apurado, a conduziu para a expressão, principalmente através do corpo e performance. Ela teve medos e preocupações ao se lançar nesse campo, sobretudo, por envolver o público, por sua história de vida também estar presente nas ações, de certa forma, e pelo fato de expor esse corpo

[...] construído culturalmente por um passado de formação rígida na religião protestante que forçava, mesmo com palavras sutis nas passagens da grossa e amedrontadora bíblia, atribuir ao papel feminino o resguardo com o corpo e a sensualidade (FRAGA, 2014, p. 52).

Além disso, também se refere a uma performance impactante na qual seu cabelo foi cortado, o que tinha um peso simbólico muito grande, já que a religião que integrou proibia as mulheres de cortar seus cabelos. Porém, como Ana Fraga diz,

[...] essa severidade fazia parte da minha vida e manipulava minhas ações, ao deixá-la, tentei abandonar todos os preceitos e princípios religiosos, de uma só vez [...]. Desse período sobrevive a capacidade do controle do corpo através das longas horas de jejum e oração, pernoites em vigília, exigindo uma concentração que mantenho até hoje (FRAGA, 2014, p. 52-53).

Porém, mesmo abordando tais questões, algumas vezes de forma sutil e em outras de forma ácida, a pretensão dela mesmo não sendo falar diretamente sobre feminismo e sobre a história da mulher ao longo dos tempos, acaba levando por meio de suas impressões, vivências e do seu próprio estado de mulher tais debates para as obras; como ela mesma coloca, é construir críticas

[...] aos ditames do comportamento feminino, como exemplo cito a obra *A Mesa Posta* [...]. Foram essas experiências que não abandonei. A memória afetiva que resvala para um ambiente abarrotado desses fazeres, ligados culturalmente ao feminino, como o bordado, o crochê. Essas dimensões poéticas: o ser corpo e o ser corpo feminino continuam implicadas em minha obra atual, e também fazem parte de interesses de artistas da performance na contemporaneidade (FRAGA, 2014, p. 49).

A MESA POSTA

Figura 1 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação/Performance





Fotografia: Isabel Gouvêa.

O percurso de criação de *A Mesa Posta* (2005) iniciou-se quando Ana Fraga foi convidada a participar de uma exposição, em 2005, realizada na Galeria Aliança Francesa, em Salvador (BA), denominada de Casa 401. Prédio este que havia sido o Hotel Colonial, onde habitou o pintor modernista José Pancetti, quando passou pela Bahia, na década de 1950.

A concepção da exposição aconteceu na disciplina de Processos Criativos, ministrada por Viga Gordilho, no curso de mestrado da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2004, no segundo semestre. Com um grupo de seis alunos, tentou-se pensar de forma artística a Casa 401, por meio de sua historicidade. Os artistas foram chamados a criar obras tendo como temática as produções de José Pancetti e o azul utilizado por ele nas suas paisagens serenas.

Provocada por inquietações que faziam parte da sua trajetória de mulher e artista do interior, também por histórias reais que havia coletado na sua cidade, Ana Fraga optou por seguir um caminho de produção diferente. Para a feitura de sua instalação-performance, baseou-se nas histórias e relatos, também feitos pela curadora (Viga Gordilho, que obteve tais informações numa entrevista com uma senhora), sobre a relação violenta entre Pancetti e sua mulher, Anita Caruso.

A Mesa Posta foi uma realização crucial do percurso artístico de Ana Fraga por ser o primeiro momento em que usou a performance em sua produção, desencadeando uma trajetória consistente, construída ao longo de alguns anos. Por tal razão, e também por seu discurso violento e marcante

sobre o tema do feminino, a obra foi aqui destacada. Nesse sentido, pode ser mencionado um dos relatos colhidos por Ana, em que uma mulher

[...] relatou como o marido quebrou toda a louça do enxoval tentando acertá-la e de como ela escapou das mãos dele depois de estar encharcada com o álcool que ele mesmo derramou tentando queimá-la viva. No início eu não entendia por que tais desabafos, se nem ao menos elas me conheciam, nem mesmo eu indagava sobre suas vidas. Numa pesquisa anterior coloquei em um dos jornais locais um anúncio de compra de vestido de noiva velho e usado, muitas mulheres telefonavam para negociar e sempre desabafavam o motivo de estar se livrando daquelas vestes, uma delas disse-me que daria pelo fato de haver rasgado parte do vestido após ter se decepcionado com o casamento (FRAGA, 2014, p. 20).

A instalação ficou na sala principal da Galeria Aliança Francesa, onde estava disposto um ambiente quase doméstico, pelos elementos que apresentava. Reunia trezentos pratos de louça, empilhados próximos a uma cadeira. Além dos elementos citados, existiam outros pratos colocados na parede e no teto, de maneira desigual, irregular.

Na louça foram fixadas por queima, na cor azul (foi aqui que ela usou o azul de Pancetti), várias frases colocadas por Ana como “indigestas”. A artista fez esse levantamento e recolheu as frases em notícias de jornais, revistas, anúncios, versículos bíblicos e no dia a dia. Os discursos eram sobre prostituição feminina, ou estabeleciam normas para o sujeito feminino e seu corpo, ou definia como deveria ser uma mulher.

Desse modo, versavam tanto sobre a violência sofrida pela mulher, quanto das empreendidas por elas, já que nessa obra as frases remetiam ao duplo papel da mulher: de vítima, mas também, em alguns momentos, de coautora. Entre as frases inseridas estavam: “Maria tornou-se a mulher pela qual as outras mulheres podiam ser medidas” ou “Matei porque não tive ereção”² (FRAGA, 2014, p. 21).

² Frase colhida por Ana Fraga em um jornal da sua cidade. O depoimento foi dado por um homem, que matou sua enteada de 11 anos e enterrou seu corpo no quintal da casa onde vivia com a mulher que era mãe da vítima. O outro filho da mulher e irmão da vítima sempre assistia os abusos sofridos pela irmã.

A Mesa Posta apresentava como um de seus elementos uma caixa de madeira, grande e com rodinhas, a qual podia circular por todo o ambiente. O auge da instalação-performance era quando entrava no espaço expositivo a performer Bárbara Ferreira, pintada de forma extravagante. Ela provocava o público até começar a quebra dos pratos dispostos na sala.

Figura 2 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação-Performance



Fotografia: Isabel Gouvêa. Acervo de Ana Fraga.

Portanto, da pintura amena das paisagens de Pancetti, ficou para a artista um “escaldante azul”, o qual na louça disposta na instalação ganhava uma denotação ainda mais densa. Partindo então desse trabalho e de outro denominado *Vista-se Não Vista-se* (2006), a artista percebeu que as ações performáticas exigiam sua participação, sua presença, o seu corpo. Assim, foi desfazendo sua resistência e retirando a ideia de convidar outras pessoas para realizar as ações, mesmo que mantendo a possibilidade do público agir como performer da obra.

[...] o fato de Jorge Glusberg apontar o performer como uma espécie de um ser espiritual, propõe que ele, o performer, estabeleça com o passado uma releitura dos rituais antigos, uma volta às origens da vida. Sob esses

aspectos [...] embaso os meus próprios procedimentos performáticos [...] (FRAGA, 2014, p. 14).

Para a artista Ana Fraga, o pintor Pancetti tinha grandes semelhanças com o poeta Castro Alves, pois ambos tiveram relacionamentos conturbados. O primeiro alinhavo que Ana começa a dar para a construção de sua obra é a história de Leonídia, uma das amantes de Castro Alves, a qual teve como destino final o hospício. Essa história fez com que Fraga imergisse no universo feminino e pesquisasse durante muitos anos sobre Leonídia, criando uma obra para desnudar o mundo do noivado, muito arraigado no imaginário da mulher. O trabalho elaborado por ela participou da exposição *TeCido do Corpo Social*, que ocorreu em setembro de 2004. Essa busca inicial levou-a a se interessar mais por Anita Caruso, a esposa de Pancetti, do que pelo “azul” do pintor.

[...] o tema era sobre Pancetti, eu não conseguia ver aquela coisa linda e maravilhosa do azul do Pancetti. [...] e todo mundo azul, azul de Pancetti. E eu: – meu Deus o que é que eu vou fazer com essa zorra desse azul? Aí eu soube de uma história da mulher dele que ele quando dava uma crise quebrava os pratos [...] (FRAGA, 2017).

Anita vivenciou a casa n. 401 como um lugar permeado de silêncio, escuridão e confinamento, onde realizava como uma das tarefas cotidianas, a cata dos cacos de louça despedaçada, “jogada raivosamente por Pancetti”. Por isso, Fraga brinca com a ideia de *A Mesa Posta*, quando na realidade ela é *Mesa Não Posta*, uma mesa destruída. Junto à história de Anita Caruso, aproxima-se a de outra mulher que ela conheceu e que também tinha de catar os pedaços da louça que ganhou em seu casamento, quebrada por seu marido.

A metáfora composta é a de “Lares em cacos, destruição de ilusões e o ato de catar os cacos. São gestos que meu trabalho tentará mimetizar, reunindo louças intactas com frases referentes ao feminino e todo o imaginário que perpassa e que encobre antigos preconceitos” (FRAGA, 2005).

Figura 3 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação-Performance



Acervo de Ana Fraga

Ana Fraga imaginou que toda a louça seria quebrada pelo público e num movimento de recolhê-la, então a remontaria, formando um mosaico com os fragmentos, desfazendo o sentido original das palavras; conseqüentemente, numa ação simbólica, estaria no mosaico a quebra dos preconceitos contra a mulher. Segundo ela “este é o mundo desfeito, que pretendo ‘construir’ na casa de n. 401, o mundo do silêncio de muitas Anitas” (FRAGA, 2005).

No dia da abertura a performance foi realizada e a quebra dos pratos se iniciou pela provocação da performer. A louça se estilhaçando produzia um som dentro da caixa de madeira, o qual pode ser entendido como um meio de libertação de velhos estereótipos. O ambiente familiar/doméstico, segundo Ana, parecia amedrontar os observadores que ao mesmo tempo eram também performers de *A Mesa Posta*.

Figura 4 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Performance



Fotografia: Isabel Gouvêa.

Muitos participantes se negaram a quebrar os pratos, optando por levá-los com as frases indigestas para casa. Por isso, a ideia de reunir os cacos não foi colocada em prática, já que a obra ganhou outras dimensões a partir da reação que o público esboçou em quebrar ou guardar a louça, assim

[...] fugindo ao meu controle, a instalação se transformou numa cena caótica, a obra inteira perdurou num afastamento total da minha ideia inicial, para a qual não havia avaliado nem programado os riscos e as constantes interferências do público tanto na instalação como na *performance*, quando me coloquei como proponente da ação apenas auxiliando Barbara Ferreira. Conforme os pratos iam rachando e ricochetando no fundo da caixa branca, o som ia se expandindo e misturando-se às vozes e estas à confusão de mãos estendidas na ação de escolher as frases, enquanto muitos espectadores optaram por levar as louças que apresentavam frases indigestas. Não houve um limite de tempo, posteriormente ele foi imposto pela organização da galeria para visitação e participação do público geral (FRAGA, 2014, p. 21).

Percebe-se que o tema proposto para a construção da exposição não causou muito conforto para a artista na realização da obra, já que outras questões a afligiam e eram mais latentes no seu cotidiano. Através da história de uma senhora que sofreu violência doméstica e quase foi morta por seu marido, a artista foi compondo mentalmente a obra. Outro elemento que a ajudou foi um *insight* que teve durante a realização de uma atividade doméstica, pois toda vez que

[...] ia lavar tinha um prato que caía, que eu não sei que desgrama é que acontecia. Aí um dia caiu, eu fiquei parada e aí o marido veio. Não, não, não, deixa aí, deixa aí. Não, pra você não se cortar! Não, não, pode deixar, pode deixar. Aí eu fiquei assim, aí foi que eu comecei [...], eu lia muitas histórias também de violência de, e aquilo começou a me incomodar, aí eu falei:-Deus, já sei o que é que eu vou fazer. E aí fiz o trabalho, e faltando um mês pra exposição tinha mudado totalmente o trabalho, o que gerou um desconforto pra caramba, mas eu enfrentei esse desconforto. Inclusive no dia da exposição também

foi uma [...] uma luta pra manter aquele trabalho ali, terminar. E, e aí eu acho que foi. Aí que eu comecei a perceber, é, algumas nuances né, desses da vivência de uma mulher, eu sou uma mulher também, também passava por situações de... é [...] de preconceitos e de a gente como artista mulher, a gente sempre desmerecida, né? (FRAGA, 2017).

Foi envolvida nessas estórias que vários modos de fazer a obra foram imaginados e modificados até chegar a uma conclusão. Em entrevista, ela também relatou que essa obra foi seu trabalho mais relevante

[...] não é que eu mais gostei, mais que foi significativo, eu acho que foi *A Mesa Posta*. Porque foi uma coisa que eu não queria fazer e eu fiz, que eu nunca quis trabalhar com performance [...], mas não tinha jeito. E aí eu acabei contratando até uma menina que já fazia performance pra um artista, pra ela fazer performance pra mim. [...] Então eu sempre fugi, até que um dia eu realmente resolvi enfrentar a performance [...] (FRAGA, 2017).

O relato da artista mostra que *A Mesa Posta* foi um marco na sua carreira, já que foi essencial para a sua tomada de consciência sobre a linguagem da performance como seu canal mais eminente de trabalho. Sobre o tema abordado nessa obra ela explica

[...] eu acho que eu sempre trato sobre isso, porque eu coloco isso não como uma coisa de colocar a mulher sempre como vítima, mais que é com uma postura [...] as vezes questionamento da própria sociedade, entendeu? Como a mulher é vista e às vezes de, de até um pouco de revolta dessa situação. Então eu tive muito contato com muita mulher que sofreu violência doméstica e é uma das coisas que mais é... eu conversava, eu fui fazer um trabalho com noivas, aí eu coloquei um telefone no, no jornal, que eu comprava vestido de noiva [...]. Com toda as mulheres que ligava eu ficava mais de duas horas no telefone e elas falavam o tempo todo sobre violência doméstica, violência que ela tinha sofrido o que foi que levou ela a se desgarrar e às vezes eu estava assim ia pra uma livraria, ficava sentada foleando um livro, vinha uma mulher sentava e começava a conversar falar sobre violência e aquilo, aquela energia também eu ia

colocando, ia pra casa e ficava muito, muito pra baixo é e tinha situações mesmo que eu ficava às vezes até sem, sem vontade de comer, porque chegava um ponto que eu ficava imaginando como é que se vivia naquela situação, como é que poderia viver. Mais aí depois eu vi que a violência, a violência contra a mulher é uma violência histórica então ela chega, ela é uma coisa como se a mulher tivesse ali justamente pra ser violentada todos os dias e a própria questão, por exemplo, uma questão simples arrumar a casa, gerir uma casa é um tipo também de violência né? que as vezes você tem que refazer aquele trabalho todos os dias, fazer aquilo todos os dias. Então são várias formas de se violentar o outro [...] (FRAGA, 2017).

Ana tenta questionar a sociedade e suas regras, muito além de apenas colocar a mulher como vítima; ela fala de sua revolta interna por conta do olhar histórico lançado sobre o sujeito feminino, avaliado como se fosse um ser para sofrer violências mesmo. Ela fala, inclusive, de questões outras, como o tipo de violência inserido nas formas de tarefas da “dona de casa”, nesse sentido, vale ressaltar que não são apenas as agressões físicas que entram na conta, mas também intimidação psicológica, humilhações e ameaças.

A obra de Ana Fraga, como já foi dito anteriormente, usa algumas metáforas que remetem ao universo feminino e aos fazeres/atividades destinados à mulher; o uso desses elementos, representam a quebra dos significados através do seu uso no campo da arte. O processo de devoração e regurgitação de signos, representa um tipo de violência subjetiva e isso confere outro sentido para os objetos usados.

[...] como eu fui criada, como, eu aprendi a bordar, aprendi a fazer crochê, você vê que muito mal, não conseguia sair da terceira linha, mais aprendi a fazer ponto de cruz, [...] nunca fui boa de cozinha não, sempre fui muito ruim. Mas era como se eu tivesse que me encaixar e eu não era muito encaixada nesse mundo, até do mundo das mulheres eu não era, porque eu fazia tudo errado, olhe minha mãe me colocou, numa... foi o mais perto que eu tive de arte na infância, que foi pintura em pano de prato, e eu fazia tudo errado e a professora

gritava, dizia que eu era lerdá, que eu era burra, [...] que eu não ia pintar, só consegui pintar uma toalha de prato em todo o curso, enquanto que teve gente que fez o enxoval todo (FRAGA, 2017).

É exatamente por terem essa sutileza que Ana os toma para fazer com eles suas rupturas no universo que foi construído para a mulher. Ela fala sobre suas dificuldades de se enquadrar na maioria das atividades atribuídas ao feminino, desde sua juventude até os dias atuais, o que mostra ainda mais o valor simbólico do uso dos pratos e da cadeira, por exemplo, na obra *A Mesa Posta*.

O que também vem à luz no discurso de Ana é o seu distanciamento dos dois universos construídos, o masculino/feminino, já que na época de sua adolescência não existia tanta abertura para andar com meninos e as tarefas femininas também não lhe agradavam. Para ela, o imaginário é tão manipulado que as próprias mulheres acabam muitas vezes por se comportarem a favor dos processos de subalternidade/colonialidade. Ela diz:

[...] mas eu acho que não tive abertura em nenhum dos dois ambientes [...] O ambiente feminino também era muito opressor e ainda é opressor. Eu acho que, eu também falava dessa violência, o tempo eu tava refletindo sobre isso, eu acho que eu falava também dessa violência. Então eu não era bem vista pelos grupinhos da minha escola, porque eu não era uma menina que me arrumava na moda né, eu sempre ia, enquanto a moda era casaco grande eu usava casaco pequeno e aí na outra estação o casaco pequeno dava pra moda aí já tava no casaco grande, então eu não tinha essa, essa, é não tinha essa, essa abertura em nenhum dos dois, dos, dos homens também porque eu era mulher então os homens tinham um outro tipo de olhar com a mulher, tipo uma mulher se aproximando, pelo menos na minha época, mulher se aproximando é porque tá querendo alguma coisa e às vezes nem queria, só queria ficar ali observando a conversa deles [...] (FRAGA, 2017).

No trecho acima se percebe o quão arraigado são os processos de introjeção que guiam a construção de subjetividades nos moldes eurocêntricos, coloniais e falocráticos. Os desejos são capturados e

reelaborados pelo capitalismo, pelas instituições, dificultando a tomada de consciência de muitas mulheres que cresceram ouvindo normas para serem seguidas pelo resto da vida e que as tornariam mulheres dignas e respeitáveis.

Como diz Jailma Pedreira, as mulheres “foram excluídas do campo da produção, foram definidas como sujeitos que não pensam, somente de corpo-propriedade de outro” (PEDREIRA, 2012, p. 75). Por isso, Ana compreendeu desde cedo que o universo feminino carecia de mais liberdade e que ele poderia ser construído por ela mesma e não apenas por aquilo que vinha de fora. Assim, fugir dos padrões é parte de seus modos de produzir, principalmente, é parte de sua vida e *A Mesa Posta* fala muito bem sobre esses caminhos da artista.

Referências

BARBOSA, Ana Mãe. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 233-248, jan./abr. 2016

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf. Acesso em: 20 jan. 2014.

CASA 401. *A Mesa Posta*. Disponível em: <http://www.pilula.com.br/casa401/ana.htm>. Acesso em: 18 set. 2018.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

CARMEZINI, Maria. *A poética da mulher através da pintura*. Londrina, 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2021-8.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2014.

SALÕES REGIONAIS DE ARTES VISUAIS DA BAHIA, 2007/2008, Juazeiro, Feira de Santana, Jequié, Alagoinhas, Vitória da Conquista, Itabuna. *Catálogo dos Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia 2007/2008*. Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. Salvador. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br>

/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/catalogo_2007-2008.pdf. Acesso em: 24 jul. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. *Assemblage*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. *Instalação*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>. Acesso em: 12 fev. 2015.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. *Anais ABRACE*, v.9, n.1, 2008.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Trajetória da Vênus*: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Escombros processos poéticos em performance-instalação*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Ana Maria da Silva Fraga: depoimento*. Entrevistadora: Geisa Lima dos Santos. São Félix – BA, jun. 2017.1 arquivo em extensão mp3 (33'8") Entrevista concedida à pesquisadora Geisa Lima dos Santos, no Ateliê Anexo, da Ana Fraga.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Ana Fraga*. Site da artista. Disponível em: <https://anafraga.wordpress.com/>. Acesso em: 20 out. 2017.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Ana Fraga*. Portfólio de Ana Fraga, com textos, 2014. Disponível

em:<<https://anafraga.files.wordpress.com/2015/06/portifolio-ana-fraga-com-textos.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2018.

GINZBURG, Carlos. *Mitos, Emblemas, Sinais– Morfologia e História*. Trad. Fedrico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo, 2011.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In. GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografais do desejo*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 18 maio 2018.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Interações*, local, v. 7, n. 13, p. 31-44, jan-jun 2002.

MIDDLEJ, Dilson. Escombros de todos nós. In: BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luisa (Org.). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2013. 224 p. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/03/dossie-dilson.pdf>. Acesso: 20 out. 2016.

MINGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. *Abrigo da memória*. Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330072>. Acesso em: 15 set. 2014.

NADER, Maria Beatriz. Violência sutil contra a mulher: manifestações históricas. In: NADER, Maria Beatriz; LIMA, Lana Lage da Gama (Org.). *Família, mulher e violência*. Vitória: PPGHis, 2007. (Coleção Rumos da História).

PEDREIRA, Jailma dos Santos. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas. In: *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 2012, p. 1-12. Disponível em:

http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTTO_IV_SENALIC_195.pdf. Acesso em: 12 dez. 2017.

PERFORMATUS. *O poder de Beth Moysés*. Disponível em: <http://performatus.net/o-poder-de-beth-moyses/>. Acesso em: 19 dez. 2014.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou carta de alforria. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (Org.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

RAGO, Margareth. Dossiê Estéticas da Existência. (Org.). *Revista Aulas*, Campinas, n. 7. Unicamp, 2010.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 184, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183-203, jan./jun. 2008

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação. Construção da obra de arte*. Editora Horizonte, 2015.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Org.). *Mulher e política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

Recebido em 21 de maio de 2022.

Aceito em 18 de junho de 2022.