



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

NAYANA CAMURÇA DE LIMA

**CORPO FEMININO EM FRAGMENTO:
REFLEXÕES POR INTERMÉDIO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM MONOTIPIA.**

FORTALEZA
2022

NAYANA CAMURÇA DE LIMA

CORPO FEMININO EM FRAGMENTO:

REFLEXÕES POR INTERMÉDIO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM MONOTIPIA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula.

FORTALEZA
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L732c Lima, Nayana Camurça de.
CORPO FEMININO EM FRAGMENTO : REFLEXÕES POR INTERMÉDIO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM MONOTIPIA / Nayana Camurça de Lima. - 2022.
102 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula..

1. Corpo. 2. Mulher. 3. Monotipia. I. Título.

CDD 700

NAYANA CAMURÇA DE LIMA

CORPO FEMININO EM FRAGMENTO: REFLEXÕES POR INTERMÉDIO DO
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM MONOTIPIA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado
Profissional em Artes do Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
(IFCE) - *Campus Fortaleza*, como requisito
para obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Sebastião de Paula (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. José Maximiano Arruda Ximenes de Lima (Examinador interno)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Profa. Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos (Examinadora externa)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ UFSM

DEDICATÓRIA

A todas as mulheres...

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro Túlio pelo incentivo e parceria.

Agradeço ao meu professor orientador Sebastião de Paula que sempre se mostrou disponível em ajudar e orientar com toda dedicação.

Agradeço aos professores do Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Aprendi muito com todas e todos.

Agradeço aos profissionais da coordenação e à coordenadora do curso, Profa. Maria de Lourdes Macena, pelo atendimento cuidadoso e eficiente.

Agradeço aos meus amigos de turma, os quais, apesar de termos nos encontrado pouco devido à pandemia, sempre estiveram presentes, incentivando e torcendo pelo sucesso uns dos outros, e conversando pelas redes sociais.

“Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”
(Manoel de Barros, 1996, página 37).

RESUMO

Esta pesquisa aborda a temática da violência física contra o corpo da mulher por meio da concepção e reflexão do processo criativo e da minha poética, pautadas em desenhos de corpos femininos incompletos, fragmentados a partir da técnica artística de monotipia. A investigação se deu mediante revisão bibliográfica acerca da presença das mulheres no campo da Arte (Nochlin, 2016), e da problemática da violência contra a mulher recorrendo ao livro “Gênero, Patriarcado e Violência” (Saffioti, 2004). Em relação à minha poética, que é fragmentação do corpo, trago autores que abordam, na história da arte, sobre a temática, como Moraes (2010) e Coli (2003). Viso com esta dissertação, de maneira geral, estimular e suscitar reflexões acerca da violência contra o corpo feminino e especificamente, criar monotipias que estejam em sintonia com o tema destacado, compreender, descrever e analisar o processo criativo e artístico das imagens geradas no percurso da pesquisa, criar um catálogo online com as respectivas obras apresentando publicamente o resultado visual da pesquisa por intermédio da plataforma Behance. A metodologia deste trabalho se encontra inserida no campo da pesquisa em Artes com uma abordagem qualitativa, na qual, no que se refere aos aspectos práticos, para realizá-la utilizei como fonte principal o meu próprio processo criativo e, nos aspectos teóricos, tive por referência as autoras Rey (2002), Pimentel (2015), Salles (2002). O resultado estético que representa visualmente a proposta desta investigação está materializado em oito trabalhos monotípicos; imagens com as quais pretendo suscitar reflexões sobre o corpo feminino e a violência física por eles sofrida, analisadas utilizando a abordagem de análise de imagens proposta por Panofsky (2007). Do mesmo modo, os resultados teóricos obtidos na pesquisa foram extremamente relevantes, pois escrever sobre a minha produção artística foi de suma importância, particularmente, para entender o funcionamento do meu próprio processo criativo.

Palavras-chave: Corpo. Mulher. Monotipia.

ABSTRACT

This study addresses the issue of physical violence against women's bodies through the conception and reflection of creative process and my poetics, based on drawings of incomplete female bodies, fragmented from the artistic technique of monotype. The research was carried out through a literature review about the presence of women in the field of Art (Nochlin, 2016), and the problem of violence against women using the book “Gender, Patriarchy and Violence” (Saffioti, 2004). In relation to my poetics, which is the fragmentation of the body, I bring authors who approach, in the history of art, on the theme, such as Moraes (2010) and Coli (2003). I aim with this dissertation, in general, to stimulate and provoke reflections about violence against the female body and specifically, to create monotypes that are in tune with the highlighted theme, to understand, describe and analyze the creative and artistic process of the images generated in the course of the research, create an online catalog with the respective works and publicly present the visual result of the research through social networks. The methodology of this work is inserted in the field of research in Arts with a qualitative approach, in which, with regard to the practical aspects, to carry it out I used my own creative process as the main source and, in the theoretical aspects, I had for reference to the authors Rey (2002), Pimentel (2015), Salles (2002). The aesthetic result that visually represents the proposal of this investigation is materialized in eight monotypic works; images with which I intend to provoke reflections on the female body and the physical violence suffered by them, analyzed using the image analysis approach proposed by Panofsky (2007). Likewise, the theoretical results obtained in the research were extremely relevant, as writing about my artistic production was of paramount importance, particularly to understand the functioning of my own creative process.

Keywords: Body. Woman. Monotype.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem título. Desenho, lápis de maquiagem, 21 x 29,7 cm.....	17
Figura 2 -Sem título. Monotipia, tinta gráfica sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2017.....	19
Figura 3- Corpo fala. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.....	20
Figura 4 - Corpo fala 2. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.....	21
Figura 5 - Corpo fala 3. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.....	22
Figura 6 - Hans Bellmer, La poupée (The Doll). Fotografia, 24,13 x 18,1 cm, 1935.	24
Figura 7 - Yves Klein, Antropometria. Pintura/performance, 1960.....	25
Figura 8 - Yves Klein, Untitled Anthropometry. Pintura, dimensões variadas, 1960.....	26
Figura 9 - Artemísia Gentileschi, Self-Portrait as a Female Martyr. Pintura, óleo sobre tela, 31,7 x 24,8 cm, 1965.....	28
Figura 10 - Nan Goldin "Nan one month after being battered". Fotografia, 1984.....	31
Figura 11 - Ana Mendieta, Body Tracks. Performance documentada em formato Super-8. Galeria Lelong. Nova York, Estados Unidos, 1974.....	32
Figura 12 - Berna Reale, "Fome de Lobo". Fotografia, 100 x 150 cm, 2018.....	33
Figura 13 - Berna Reale, sem título. Registro fotográfico de performance, 100 x 150 cm, 2011.....	33
Figura 14 - Rosana Paulino, Assentamento. Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura, 2013.....	34
Figura 15 - Carine Brancowitz. Medicis, canetas esferográficas sobre papel, 2010.....	42
Figura 16 - Leonardo da Vinci, cadernos de desenhos.....	43
Figura 17 - Van Gogh, caderno de desenho.	44
Figura 18 - Tarsila do Amaral, cadernos de desenho.	45
Figura 19 - Desenho a lápis, linhas, 2021.	45
Figura 20 - Desenho a lápis, hachuras, 2021.....	46
Figura 21 - Desenho a lápis, manchas, 2021.....	46
Figura 22 - Desenho a lápis, pontilhismo, 2021.....	46
Figura 23 - Beatriz Milhazes, Inteiramente alheio a um assunto; sem noção do que deveria saber. Acrílica sobre tela, 184,20 x 299,40 cm, 1996.....	49
Figura 24 - Mary Cassatt, Five O'Clock Tea. Óleo sobre tela, 64,8 x 92,1 cm, 1880.....	50
Figura 25 - Sebastião de Paula. Linoleogravura, 70 x 50 cm.....	53
Figura 26 - Mira Schendel, S/T, monotipia sobre papel, 47 x 23 cm, déc. 60.....	55
Figura 27 - Monotipia aditiva. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.....	57
Figura 28 - Elisa Talentino. Monotipia com placa de gel, 2019.	58
Figura 29 - Monotipia subtrativa. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.....	59
Figura 30 - Sophie Lécuyer. Imagem Balade Nocturne, 28 x 38 cm.	60
Figura 31 -Monotipia de transferência ou de traço. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.....	61
Figura 32 - Margo Sarkisova. Ritual Dance, 21 x 29 cm, 2020.....	62
Figura 33 - Monotipia subtrativa e de transferência/traço. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.....	63
Figura 34 - Edgar Degas, Trois danseuses (Three Ballet Dancers). Monotipia, 19,9 x 41,6 cm, 1878-80.....	64
Figura 35 - Edgar Degas, Scène de ballet (Ballet Scene), Pastel sobre monotipia, 20,3 x 40,6 cm, 1879.....	65
Figura 36 - Paul Klee, The Saint of Inner Light. Monotipia, 1921.	67
Figura 37 - Pesquisa em página da internet, Google.....	70
Figura 38 – Cartaz da Campanha sinal vermelho contra a violência doméstica.	72
Figura 39 - Fotografias autorais para referências.....	73
Figura 40 - Fotografias autorais para referências.....	74
Figura 41 - Desenhos para referências.....	75
Figura 42 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 2021.....	76

Figura 43 - Placa de vidro entintada.....	78
Figura 44 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.	79
Figura 45 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.	80
Figura 46 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.	81
Figura 47 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.	82
Figura 48 - Placa de vidro com tinta gráfica.	83
Figura 49 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	84
Figura 50 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	85
Figura 51 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	86
Figura 52 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	89
Figura 53 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	90
Figura 54 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	91
Figura 55 - Monotipia sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	92
Figura 56 - Monotipia sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	93
Figura 57 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	94
Figura 58 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 2021.	95
Figura 59 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.	96
Figura 60 - Catálogo online.....	97

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1 – A POÉTICA EM CONSTRUÇÃO	16
1.1- Os caminhos que levaram à pesquisa.....	16
1.2 - A fragmentação do corpo na arte	22
1.3 – Contextos dos corpos femininos nas Artes Visuais.....	27
1.4 – O corpo feminino hoje e a violência doméstica contra a mulher	35
2. A MONOTIPIA E AS LINGUAGENS COM QUAIS SE RELACIONA E COMPÕEM A SUA TÉCNICA.	39
2.1 - O desenho	39
2.2 - A Pintura	47
2.3 - A Gravura	51
2.4 - A monotipia: história, técnicas e contemporaneidade.....	55
3 – O PROCESSO CRIATIVO EM MONOTIPIA E ANÁLISE DOS RESULTADOS.	69
3.1- As experimentações monotípicas e meu processo criativo	69
Considerações finais.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	100

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda a temática da violência física contra o corpo da mulher por meio da reflexão e concepção do meu processo criativo e da minha poética, pautadas em monotipias de corpos femininos incompletos, fragmentados. A técnica artística utilizada trata-se de um tipo de gravura que, dependendo da forma como é realizada, pode ser considerada como de fácil execução e que tem como principal característica a impressão de um único exemplar, além de possuir outras particularidades, especialmente, a de ser considerada um processo híbrido, no qual se mesclam características da gravura, do desenho e da pintura. No trajeto percorrido por essa pesquisa foi realizada uma série de oito trabalhos monotípicos sobre papel arroz, utilizando-se da cor vermelha.

No intuito de contextualizar como cheguei até esse objeto de pesquisa, apresento uma trajetória das minhas atividades artísticas, que teve início no decorrer da Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Entretanto, no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação, o foco foi a Educação Museal a partir da análise da produção de arte indígena, sobretudo, o grafismo e a cerâmica. Naquela dissertação, a monotipia, não emergia enquanto objeto de minhas reflexões e pesquisa, mas constava como parte significativa de minha criação individual, o que despertou interesse e necessidade em aprofundá-la academicamente no programa de mestrado.

A violência contra o corpo feminino é um grave problema em nosso país. Em 2020, segundo o site do Instituto Patrícia Galvão (organização social que atua na articulação entre as demandas dos direitos das mulheres e o debate público na mídia), por hora, 30 mulheres sofrem agressão física no Brasil no contexto de violência doméstica e familiar.

Durante a Pandemia de COVID-19, no início do ano de 2020, e com o confinamento doméstico - medida necessária para o enfrentamento da disseminação da doença -, muitas rotinas foram alteradas e as mulheres passaram mais tempo ao lado de possíveis agressores, aumentando assim o risco de sofrerem atos violentos. A relevância desse trabalho se dá nesse momento de aumento da violência física contra a mulher e a urgência de reflexão pertinente.

Como mulher, pesquisadora e artista, me senti atravessada pelas notícias sobre esse assunto que apareciam na mídia. A maioria das pessoas conhece uma mulher que já foi agredida, e pensar sobre essa questão me fez querer produzir cientificamente e artisticamente acerca do tema.

Dessa forma, acredito na hipótese de despertar reflexão da temática aos leitores desta pesquisa e/ou aos espectadores das obras produzidas nesse trabalho. Nesse sentido, a pergunta

que emergiu foi: como estimular uma reflexão sobre a violência contra o corpo feminino por meio da monotipia?

Outro fator importante é a geração de conhecimento e reconhecimento do processo criativo da técnica da monotipia, o que pode, talvez, colaborar com uma maior difusão na investigação dessa técnica gráfica.

Viso com esta dissertação, de maneira geral, por meio de trabalhos plásticos em monotipia, estimular e suscitar reflexões acerca da violência contra o corpo feminino. Especificamente, pretendo ainda compreender, descrever e analisar o processo criativo e artístico das imagens geradas no percurso da pesquisa, criar um catálogo online com as respectivas obras e apresentar publicamente o resultado visual da pesquisa por intermédio do site Behance, plataforma de hospedagem de projetos e portfólios artísticos.

A pesquisa se deu, inicialmente, mediante revisão bibliográfica acerca das mulheres no campo da arte com a autora Nochlin (2016) e da problemática da violência contra a mulher a partir do livro “Gênero, Patriarcado e Violência”, da autora Saffioti (2004). Essas autoras abordam o lugar da mulher na sociedade, o que nos diz muito acerca das violências sofridas por estes corpos atualmente.

Em relação a minha poética que é fragmentação do corpo, trago autores que falam, na história da arte, sobre a temática, como Moraes (2010) e Coli (2003). Para abordar os processos criativos e metodologia de pesquisa no campo das Artes, utilizei o aporte das pesquisadoras Rey (2002), Pimentel (2015) e Salles (2002). No campo da análise de imagens recorri a metodologia de Panofsky (2007).

Trata-se de uma pesquisa em Artes com uma abordagem qualitativa. Este termo é utilizado para classificar os trabalhos relacionados à criação artística que se desenvolvem e têm por objetivo a realização de obras. Como metodologia de pesquisa, utilizo meu próprio processo criativo, me apoiando na concepção de Pimentel (2015), que considera possível a utilização do processo artístico como metodologia de pesquisa, pois é “o artista quem cria seu próprio problema ou ponto de conflito, para que ele possa investigar e tentar uma solução que considere adequada aos seus propósitos” (PIMENTEL, 2015, p. 90).

A partir dessa concepção apresento como desenvolvo minha obra e os percursos que me levaram ao resultado desta proposta de investigação. Daí também ter optado pela narrativa em primeira pessoa.

Primeiramente, fiz uma pesquisa geral de imagens que aparecem em um site de buscas sobre o termo “violência física contra a mulher”, em seguida realizei uma seleção e uma análise de quais dessas imagens mais se encaixariam no meu trabalho. Após finalizar essa

etapa, me fotografei reproduzindo algumas cenas que foram observadas na pesquisa e essas fotos passaram a ser utilizadas como referências de anatomia para a realização das monotipias.

Tentei, por meio das técnicas de monotipia subtrativa e a de transferência/traço, descobrir qual se adequava mais ao trabalho que eu pretendia realizar. A tinta utilizada foi a tinta gráfica, por demorar mais a secar e conferir uma textura que considero mais adequada para a minha proposta. As cores utilizadas inicialmente foram pretas e vermelhas, por considerar que essas dariam a visualidade que eu pretendia, ou seja – o vermelho foi escolhido para dar volume às formas e transmitir uma sensação de carne/pele machucadas, agredidas; – o preto foi selecionado para definir os contornos das imagens e fazer sombras. Com o desenrolar do trabalho, acabei optando pela utilização apenas do vermelho porque percebi que gostaria de realizar monotipias mais sóbrias, sem sombras, apenas destacando a imagem. O papel utilizado como suporte das monotipias foi o papel arroz, que é muito leve e fino, permitindo uma melhor impressão a colher e desse modo, durante o processo de estampagem já conseguia ver o lado oposto da obra e perceber de forma parcial o resultado final.

O Capítulo I trata da minha trajetória de vida pessoal e artística, até encontrar minha poética, que são as monotipias de anatomia feminina, incompletas e fragmentadas. Dessa forma, considero importante perceber, ao longo da História da Arte, como as imagens fragmentadas foram introduzidas, empregadas, e em como e por quem os corpos femininos também foram representados, além de conhecer o trabalho de algumas mulheres artistas contemporâneas e compreender como estas trabalham esses aspectos em suas obras. Abordo também a problemática da violência física contra o corpo feminino dentro da atualidade brasileira.

O capítulo II aborda as linguagens artísticas que fazem parte do processo de monotipia: desenho, pintura e gravura, demonstrando suas principais características. Em seguida tratei dos aspectos teóricos: o que é a técnica de monotipia, sua história, suas possibilidades gráficas e em como ela se encaixa no campo da gravura, além de discorrer acerca de artistas contemporâneas que trabalham com técnicas monotípicas diversas.

Já o capítulo III apresenta o processo de criação e o percurso percorrido para chegar ao resultado final almejado: conjunto de oito monotipias relacionadas ao corpo feminino e a violência.

1 – A POÉTICA EM CONSTRUÇÃO

Início este capítulo relembro como a arte foi se estabelecendo em minha vida. Descrever sobre esta caminhada foi importante, pois assim pude tomar consciência de como se deu a construção do meu estilo artístico e de quando passei a me entender enquanto artista. Fui capaz de perceber de onde emergiram as predileções por trabalhos de tonalidade mais escuras, dos desenhos com recortes de determinadas figuras, e uma certa constância em representações de corpos femininos.

Dessa maneira, neste trabalho, considero relevante apresentar a relação destes temas que aparecem na minha linguagem artística, com certos momentos da produção de alguns artistas que são destacados na História da Arte, nos quais, as imagens do corpo passam a ser representadas em fragmentos e se tornaram parte de suas linguagens expressiva em diversos períodos. É significativo também, entender os motivos de como o corpo feminino foi retratado ao longo dessa predominância masculina no universo das artes visuais, e também como algumas mulheres têm abordado este tema na atualidade.

O corpo feminino sempre foi atravessado por questões desigualitárias em comparação aos homens; corpos objetificados, violados e violentados. As causas dessas disparidades têm origem na construção desigual do lugar entre os gêneros nas mais diversas sociedades. É inadmissível que, até hoje, ainda possamos ver mulheres que sofrem diferentes tipos de agressões, sobretudo física, tema central desta pesquisa.

1.1 - Os caminhos que levaram à pesquisa

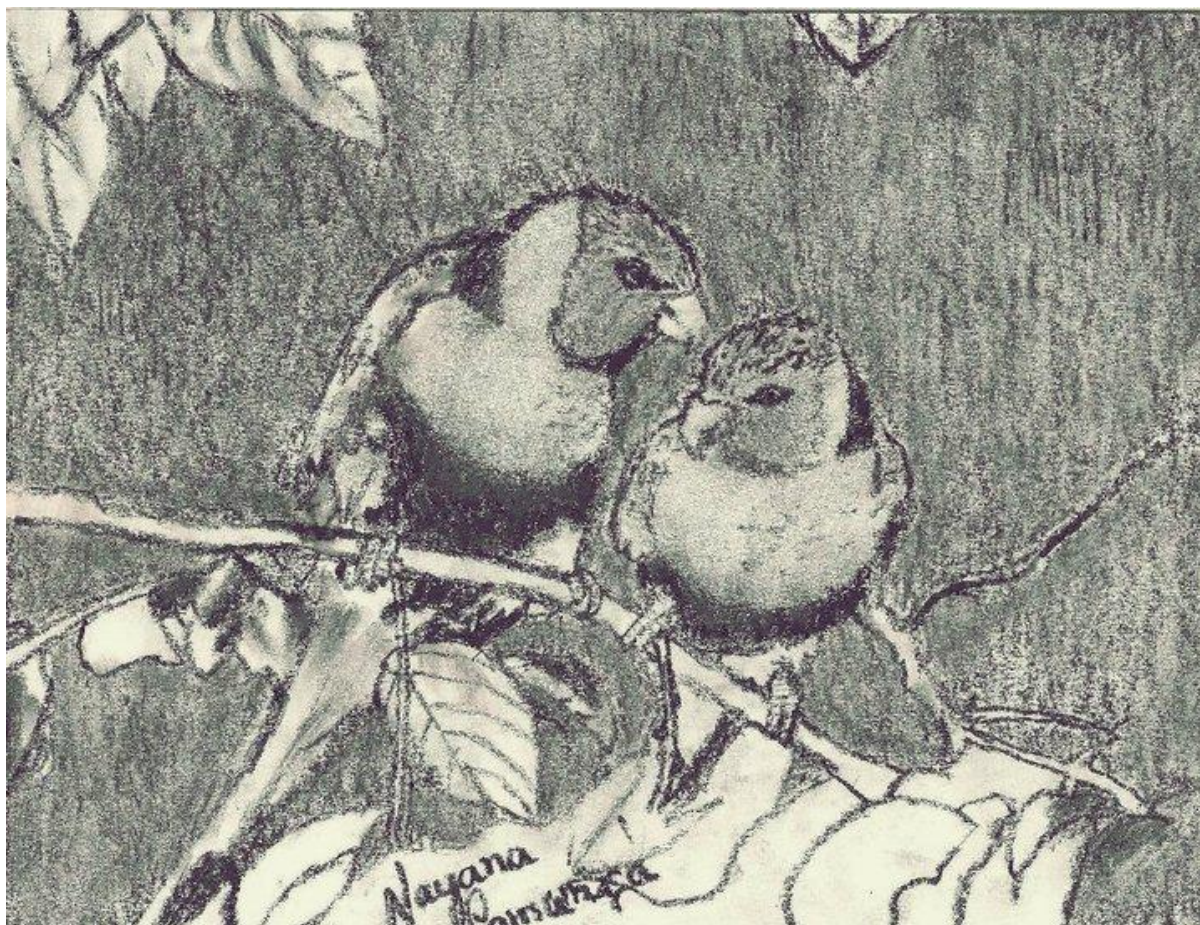
Nasci e vivi por muitos anos em uma cidade pequena do interior do Ceará, Baturité, e não tinha nenhuma pretensão de ter a arte como profissão, pois achava que era algo inatingível. No entanto, o desenho faz parte da minha vida desde as primeiras lembranças que tenho. Recordo que, quando criança, sempre folheava os livros antes do início do ano letivo, olhava as figuras e tentava reproduzi-las em uma folha de papel. Nas salas de aula do ensino básico e fundamental, era conhecida por professores e colegas como “a aluna que sabia desenhar”. Utilizava sempre materiais escolares mais acessíveis e não tinha conhecimento da diversidade das ferramentas artísticas utilizadas para realização de obras de arte.

Em uma viagem escolar no ensino fundamental II, nos anos de 1990, fomos levados à capital cearense, Fortaleza, para visitar uma exposição que ocorria no Centro Dragão do Mar

de Arte e Cultura. Pudemos ver muitos artistas consagrados da cena artística brasileira, e deparei-me com a obra “Bicho” (1965) de Lygia Clark, por exemplo, a qual me provocou um misto de encantamento e espanto. Contudo, foi quando vi os trabalhos do cearense Leonilson, que os olhos curiosos foram instigados: verifiquei todos os detalhes, as levezas das linhas de seus desenhos e de seus bordados. Aqueles traços e palavras pequeninas me despertaram muito interesse. Passei quase uma hora naquela sala. Foi quando cogitei, pela primeira vez, a possibilidade de, um dia, vir a ser artista: “Por que não?”, pensei... E continuei desenhando...

Na adolescência utilizava lápis de maquiagem preto (figura 1) para deixar meus desenhos com tonalidades escuras, um visual estético que mais me agradava. Fazia muitos retratos dos cantores e bandas aos quais eu acompanhava na época, desenhos de paisagens e de animais.

Figura 1 - Sem título. Desenho, lápis de maquiagem, 21 x 29,7 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Quando adulta cursei Bacharelado em Humanidades na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) localizada em Redenção/CE, pois era a

universidade mais próxima da minha cidade e a prefeitura oferecia transporte gratuito. No fim da graduação, meu companheiro acabara de ser aprovado em concurso público para lecionar na Bahia. Fomos juntos morar em uma pequena cidade do Recôncavo Baiano, e lá eu pesquisei sobre os cursos disponíveis na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e me interessei muito pela Licenciatura em Desenho e Plástica. Nos mudamos para Salvador/BA e lá ingressei na minha segunda universidade.

Antes mesmo de decidir cursar Desenho e Plástica na UFBA, em 2016, passei a investigar diversos materiais artísticos. Fui adquirindo, aos poucos, familiaridade com alguns deles, como aquarela, giz, pastel seco e oleoso, canetas nanquim e lápis de gradações diversas.

Mais tarde, em 2017, por acompanhamento de cônjuge que necessitava estar presente com sua família em Minas Gerais, pedi transferência para o curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e foi onde tive o primeiro contato com as técnicas de artes gráficas, na disciplina de Xilogravura com o professor Carlos Henrique. Ao trabalhar com esse processo, passei a ter grande interesse pela área, principalmente pela intensidade dos contrastes entre claro e escuro, que outrora buscava inconscientemente com os lápis pigmentados de maquiagem.

Comprei tinta preta, magenta e amarela, além de um rolo de entintagem para fazer testes em casa. A viscosidade da tinta gráfica me despertou interesse de pesquisa e exploração das possibilidades de criação artística com aquele material. Comecei a fazer experimentações e cheguei, sem ainda ter maiores conhecimentos a uma técnica da gravura denominada monotipia. Mediante a minha empatia com os resultados estéticos obtidos, fui investigar a respeito do que se tratava aquele tipo de produção e descobri que queria aprender ainda mais acerca desse processo.

Figura 2 -Sem título. Monotipia, tinta gráfica sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2017.

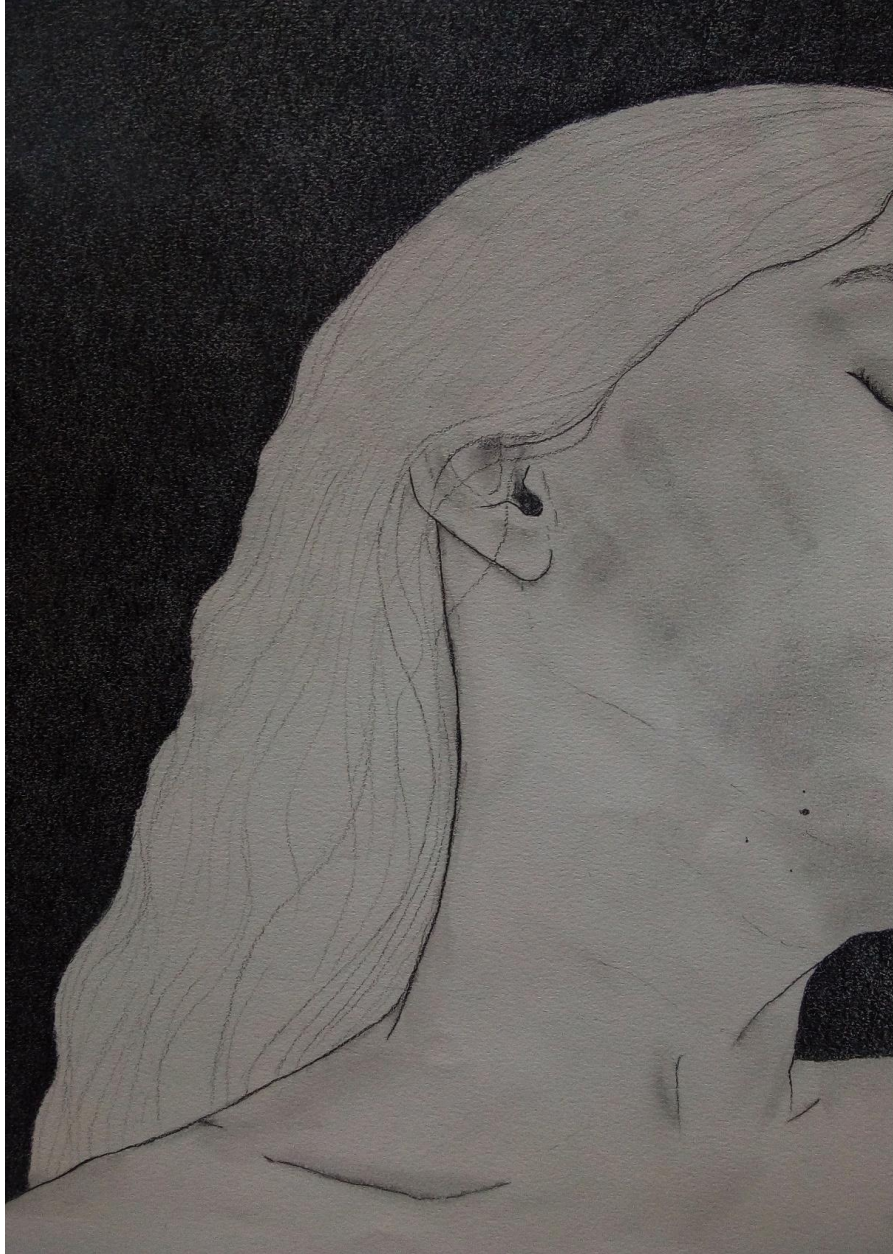


Fonte: Acervo pessoal.

A figura 2 mostra a minha primeira obra em monotipia, fruto desses experimentos autônomos, totalmente realizada pela intuição e pela exploração dos materiais, mas já trabalhando com a representação de anatomia da figura humana.

O desenho de anatomia sempre foi meu preferido, na graduação adorava as aulas de modelo vivo. Apesar de contar com a presença de modelos masculinos, eu tinha mais facilidade e interesse em estudar as modelos femininas, talvez por também ser mulher e conhecer melhor as estruturas desses corpos. Meus estudos particulares eram sempre de pedaços e recortes corporais, a completude do corpo não me chamava atenção, mas sim os detalhes. A série de desenhos das figuras 3, 4 e 5 são estudos desenvolvidos no ateliê de desenho do curso de Artes Visuais (UFU).

Figura 3- Corpo fala. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Corpo fala 2. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 - Corpo fala 3. Desenho, lápis sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019.



Fonte: Foto acervo pessoal.

As predileções pela estética do contraste entre preto e branco oportunizados pela gravura, os estudos de anatomia do corpo feminino e o apreço pelo desenho fragmentado/incompleto moldaram meu senso estético atual, e me levaram à poética que desenvolvo hoje em monotipia e na realização desta pesquisa.

Os recortes do corpo são recorrentes no meu trabalho, talvez pelos longos períodos de treinos e foco em pedaços para compreender o todo. No final, percebi que esses desenhos em formas fragmentadas poderiam ser o resultado dos meus trabalhos artísticos.

1.2 - A fragmentação do corpo na arte

Na História da Arte, a representação corporal humana remonta ao que é denominado Arte Pré-histórica. Pinturas rupestres representavam pessoas em cenas de caça e rituais. Além de diversas formas que aludem a representações corporais femininas, entre elas as que foram nomeadas por pesquisadores como Estatuetas de Vênus. Dentre as primeiras descobertas desses objetos há uma grande diversidade de corpos, alguns com formatos voluptuosos, com

seios e abdômen fartos; outras, finas e quase sem curvas. Não se sabe exatamente a que se destinavam tais esculturas com formas femininas. Segundo Benjamin (1994), as obras de arte mais antigas estiveram a serviço de rituais, inicialmente mágicos, e depois religiosos.

O corpo continuou sendo visto como imagem divina e sagrada até o período denominado Neoclassicismo. Em séculos anteriores já existiam dissecações de cadáveres e estudos de anatomia, mas ainda eram saberes que visavam o entendimento do corpo humano como um todo.

A partir do século XIX, o corpo passa a ser exposto em toda a sua fragilidade e a se constituir ao que Coli (2003) classifica como uma poética de fragmento contra as certezas da ciência e do ideal de perfeição: “assiste-se, paralelamente, ao adentrar pela cultura dos últimos dois séculos, a um fascínio pelo humano que se desmembra. Isso pode ocorrer de modo difuso ou específico. Cria-se, por assim dizer, uma poética do fragmento” (*idem*, p.300).

A percepção sobre o corpo se modificou com a inauguração da medicina moderna e, antes visto como uno, passa, por meio da revolução iluminista e de novas posturas científicas dela resultantes, a ser um instrumento de conhecimento, de compreensão do todo a partir da desmontagem das partes.

O corpo fragmentado passa a ser objeto não apenas da Ciência, mas também da Arte. Os corpos idealizados e perfeitamente construídos dão lugar a estudos de membros, pedaços e decomposições de figuras, cenas e formas. Esse tipo de representação passou a figurar obras de diversos artistas.

Para Coli (2003), a Arqueologia moderna contribuiu para essa visão da fragmentação como portadora de beleza e poética incorporada na cultura ocidental contemporânea. A nova concepção da Arqueologia, no final do século XVIII e início do XIX, passou a ser a de conservar os fragmentos descobertos sem a necessidade da recomposição dos mesmos. Eles não foram mais reconstituídos em sua totalidade como outrora. Essas partes eram belas e poéticas por si só. “Desses fragmentos, que contêm em si uma beleza concentrada e específica, emana uma poesia nova, marcada pela sobrevivência a eras sucessivas, pela ausência do todo” (COLI, 2003, p. 304).

Já em Moraes (2010), o corpo fragmentado aparece na linha de frente do pensamento moderno como ruptura, pedaços, incertezas. A fragmentação da consciência, que é um dos princípios fundadores do Modernismo, desencadeou a ideia de fracionamento corpóreo. Este se iniciou no período do entre guerras, com sentimento de pessimismo e instabilidade, fortificando-se ainda mais com a iminência e eclosão da Segunda Guerra Mundial, onde os artistas se voltaram para a criação de imagens dilaceradas, desintegradas... O corpo se esfacela

de tal forma, que chega a um ponto onde é totalmente perdido. O corpo ‘clássico’ deixa de ser o centro da obra, e a metamorfose humana o transforma em qualquer coisa ou em outra coisa.

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamim, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e de atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período (MORAES, 2010, p.50).

Muitos artistas passaram a representar o corpo de forma fragmentada, em composições nunca antes vistas. É o caso da obra “Guernica” (1937) do artista Pablo Picasso e de muitos outros trabalhos seus. E o caso de muitos surrealistas como Salvador Dalí e Hans Bellmer, esse último, com suas esculturas de formas femininas quebradas e incompletas (figura 6).

Figura 6 - Hans Bellmer, La poupée (The Doll).
Fotografia, 24,13 x 18,1 cm, 1935.



Fonte: San Francisco Museum of Modern Art.¹

¹ Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2003.146/>. Acesso em 20 de abril de 2021.

Outro artista que trabalhou com a estética do fragmento foi Yves Klein. Em sua obra intitulada “Antropometria” (1960), ele compôs uma pintura/performance (figura 7). Uma orquestra ao fundo tocava uma composição de sua própria autoria, enquanto uma plateia observava mulheres nuas que, embebidas em tinta azul, imprimiam seus corpos guiadas pelo autor, como grandes pincéis vivos.

Figura 7 - Yves Klein, Antropometria. Pintura/performance, 1960.



Fonte: WordPress.²

Os resultados da pintura/performance (figura 8) formavam corpos incompletos pois só era possível imprimir as partes corpóreas mais salientes como seios, barriga e coxas das mulheres. As imagens resultam em fragmentos, pedaços de um todo e geram imagens quase que abstratas.

² Disponível em: <https://snippetofhistory.files.wordpress.com/2018/12/Anthropometry-of-the-Blue-period-Yves-Klein-1960.jpg>. Acesso em 20 de abril de 2021.

Figura 8 - Yves Klein, Untitled Anthropometry. Pintura, dimensões variadas, 1960.



Fonte: Site Yves Klein³.

A representação do corpo fragmentado na arte perdura até o século XXI e está presente em muitas produções artísticas atuais. Para Le Breton, “a profusão de imagens atuais do corpo não deixa de evocar o corpo fragmentado do esquizofrênico. O ator raramente tem uma imagem coerente de seu corpo; ele o transforma em um tecido de retalho de referências diversas” (LE BRETON, 2013, p.139). As quantidades de informações, de retalhos e referências com as quais nos relacionamos atualmente acabam por refletir na arte produzida que cada dia mais se fragmenta.

³ Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1/anthropometries/873/untitled-anthropometry/?of=18>. Acesso em 20 de abril de 2021.

1.3 – Contextos dos corpos femininos nas Artes Visuais

Apesar da presença constante do corpo feminino nas representações artísticas ao longo da História da arte ocidental, as imagens que foram utilizadas para representar visualmente esses corpos foram, durante longo período, concebidas por homens. As mulheres estiveram, por muito tempo, alijadas da produção artística autoral e os homens monopolizaram o protagonismo no meio cultural.

O silenciamento histórico das mulheres no mundo da arte não se tratou de falta de capacidade feminina. O sempre mencionado nome de Artemísia Gentileschi (figura 9), pintora barroca, é uma das exceções dentro de uma regra de não oportunidades. Artemísia era filha de um famoso pintor que incentivava e oportunizava seu trabalho. Sendo assim, ela pôde fazer uma carreira como artista. Infelizmente, sua história de vida foi de muitas dificuldades (a artista também ficou conhecida pelo crime de estupro que sofreu de um mestre contratado por seu pai para lhe dar aulas).

Figura 9 - Artemísia Gentileschi, Self-Portrait as a Female Martyr. Pintura, óleo sobre tela, 31,7 x 24,8 cm, 1965.



Fonte: Site Artsy.⁴

Segundo Nochlin (2016), a pergunta “por que não houve grandes mulheres artistas?”, não é possível de ser respondida a partir da tentativa de alguns pesquisadores de resgatar nomes esquecidos ao longo da História ou de reabilitar carreiras. Para a autora, as questões igualitárias na arte não puderam existir por conta da “natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram” (NOCHLIN, 2016, p. 12). Ela complementa:

⁴ Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-baroque-master-artemisia-gentileschi>. Acesso em 20 de abril de 2021.

A situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino [...] ou como párias sociais (NOCHLIN, ibidem, págs. 23 e 24).

Mayayo (2003) afirma que precisamos acabar com o mito do artista que é um gênio autossuficiente: “a criação artística inscreve-se num quadro institucional que preexiste ao sujeito que cria, um quadro definido pelos sistemas de ensino, a estrutura de mecenato, os discursos críticos dominantes, etc.”⁵(MAYAYO, 2003, p.22, tradução nossa).

Mediante o exposto por Mayayo (2003) da incidência de um quadro institucional definido pelo sistema que interfere no processo criativo e de inserção do artista no mercado de arte, é perceptível que, um dos vários obstáculos sociais que não permitiam a livre criação artística das mulheres era o veto lhes imposto ao comparecimento em aulas de modelos nus, importantes para estudo de anatomia e criação das pinturas de histórico-narrativas, estilo que detinha maior prestígio, principalmente, a partir do Neoclassicismo na Europa. Entretanto, essas regras temáticas se estenderam até meados do século XX, em alguns salões de Arte no Brasil. As poucas artistas que tinham oportunidades de seguir uma carreira nas artes geralmente pintavam cenas do cotidiano no interior das casas e natureza morta, o que detinha pouca importância perante as regras que classificavam os temas nas artes acadêmicas.

O início do século XX e seus inúmeros avanços tecnológicos trazem uma visão mais aberta às transformações sociais, inclusive no Brasil. Nesse período, uma quantidade maior de mulheres conseguiu entrar na cena da produção artística. De toda forma, eram mulheres de famílias abastadas e que podiam investir financeiramente em seus estudos.

Nessas novas relações, a discriminação por gênero se amenizou. Foi nesse momento que algumas mulheres se destacaram como artistas e influenciaram o modernismo nascente. A presença de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral foi decisiva para o desencadeamento da gênese do movimento que levará os próximos trinta anos para se consolidar. A partir daí se processa a inclusão da mulher artista no Brasil, ainda de forma lenta, hesitante, até que, num processo gradativo, sua presença marcará as gerações posteriores (ZACCARA, 2011, p.1).

Na chamada “cultura ocidental”, ainda hoje, são muitos os resquícios desses períodos históricos, de dominação masculina no campo artístico. O grupo Guerrilha Girls, que luta pela

⁵ “la creación artística se inscribe dentro de un marco institucional que preexiste al sujeto que crea, un marco definido por los sistemas de enseñanza, la estructura del mecenazgo, los discursos críticos dominantes, etc.” (MAYAYO, 2003, p.22).

igualdade de gênero dentro das produções artísticas mundiais, revelou que, em 2012, 4% das obras do Metropolitan Museum de Nova York eram de autoria de mulheres, mas 76% das obras eram de nus femininos feitos por homens. No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2017, essa escala era de, respectivamente, 6% e 60% (PEDROSA, 2017).

Contudo, na Arte Contemporânea assistimos cada vez mais a produção de pensamentos e obras de arte que questionam essas disparidades entre os gêneros no campo artístico, obras que falam de diversos tipos de violência e apagamentos contra o sexo feminino. Em muitos casos, essas questões são manifestadas por intermédio do corpo como veículo de representação. Conseguimos ver, hoje, mulheres produzindo arte e suscitando discussões que incidem sobre nossos próprios corpos, trabalhando sobre as temáticas que mais nos afetam.

Bourdieu (2002) apresenta a estrutura social dividida por recursos ou poderes. São eles capital econômico, capital cultural, capital social e o capital simbólico, sendo este último o que chamamos de prestígio ou honra, e é por meio dele que certas diferenças são definidas socialmente. Esse tipo de violência, do silenciamento histórico das mulheres na participação no mundo da arte, podemos classificar, conforme Bourdieu (*idem*), por “violência simbólica”, a violência exercida pelo Estado, pela sociedade, mas que não é evidente, que também pode causar danos a segmentos amplos. Tais práticas foram incorporadas socialmente por homens e mulheres, sendo muitas vezes invisíveis às próprias vítimas, ainda que dissimuladas nas relações.

Mas sobre o corpo feminino incide um outro tipo de violência: a violência física. Não só no Brasil, como em muitos outros países, o corpo feminino ainda é visto como propriedade de outrem, de outra pessoa que não a própria mulher, ou mesmo de determinado sistema ou código de conduta moral ou religioso. Tal violência, que não se limita ao Brasil, parece generalizada e não escapa ao olhar arguto de artistas mulheres, que se inspiram nas próprias experiências de violências e enfrentamentos para comporem verdadeiras ‘obras de denúncia’.

Nan Goldin, fotógrafa estadunidense, por exemplo, retrata o mundo em que vive, seus amigos, sua casa e suas relações interpessoais. A artista classifica sua obra como um “diário visual”. Neste diário são representadas todas as fragilidades e realidades humanas, inclusive sua vulnerabilidade feminina. A artista fez uma série de autorretratos (figura 10) mostrando as fases dos machucados em seu rosto provenientes da violência física que sofreu de um ex-namorado. O recorte, o fragmento da fotografia, destaca a violência.

Figura 10 - Nan Goldin "Nan one month after being battered". Fotografia, 1984.

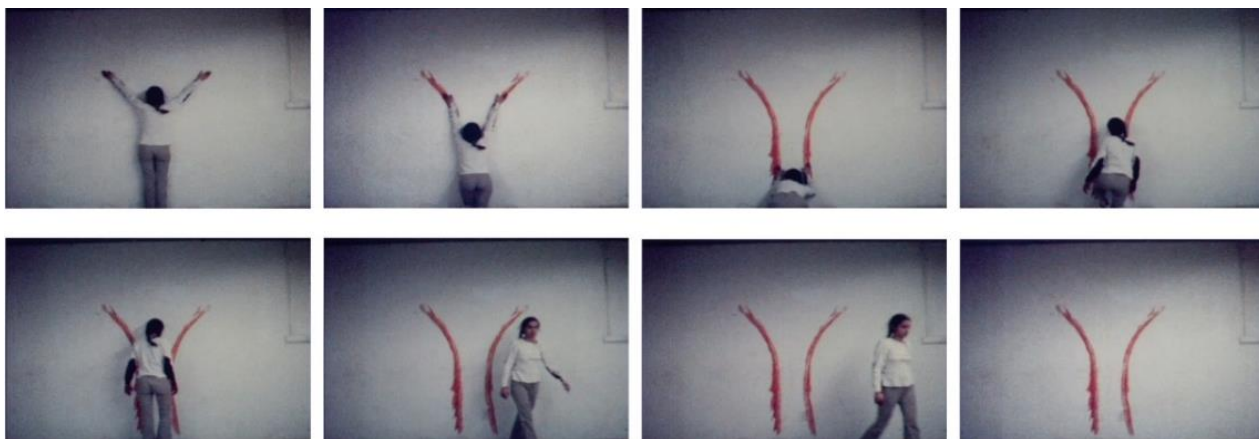


Fonte: Site Tate.⁶

Outra artista que abordou questões sobre os corpos femininos e violência foi Ana Mendieta, que nasceu em Cuba e refugiou-se aos 12 anos, junto com sua irmã nos Estados Unidos. Aos 36 anos, morreu ao cair do 34º andar de um prédio onde morava com seu companheiro, Carl Andre, famoso escultor minimalista norte-americano. Ele foi acusado do homicídio da artista, mas acabou sendo absolvido.

⁶ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>. Acesso em 20 de abril de 2021.

Figura 11 - Ana Mendieta, *Body Tracks*. Performance documentada em formato Super-8. Galeria Lelong. Nova York, Estados Unidos, 1974.



Fonte: Site História da Arte.⁷

Mendieta se utilizava da cor vermelha como símbolo da dor, da violência, da mulher (figura 11). Em suas obras vemos corpos impressos, que passaram, que deixaram marcas, mas que não são inteiros, parecem fragmentos de memórias.

O corpo feminino atual é ainda atravessado de questões, fragmentado pela impossibilidade do exercício de sua plenitude, como podemos observar nos trabalhos de diversas mulheres da cena artística contemporânea brasileira que possuem, em sua temática, trabalhos sobre o corpo feminino e a violência, como Berna Reale, Rosana Paulino e outras.

A artista e perita criminal paraense Berna Reale é uma das maiores expoentes da arte contemporânea brasileira. Trabalha com performance, fotografias, vídeos e instalações. Em sua obra aborda a temática da violência de forma geral e dos silenciamentos existentes nas mais diversas esferas da nossa sociedade.

No trabalho fotográfico (figura 12) e na performance (figura 13), Berna traz a imagem da mulher nua e marcada, como se fosse um animal saído do abate. Nos leva a refletir acerca das associações que a sociedade estabelece entre o consumo de carne e a posse sobre o corpo feminino.

⁷ Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-senal-de-sangre-n-o-2-huellas-del-cuerpo>. Acesso em 20 de abril de 2021.

Figura 12 - Berna Reale, "Fome de Lobo". Fotografia, 100 x 150 cm, 2018.



Fonte: Site Prêmio PIPA.⁸

Figura 13 - Berna Reale, sem título. Registro fotográfico de performance, 100 x 150 cm, 2011.



Fonte: Site Prêmio PIPA.⁹

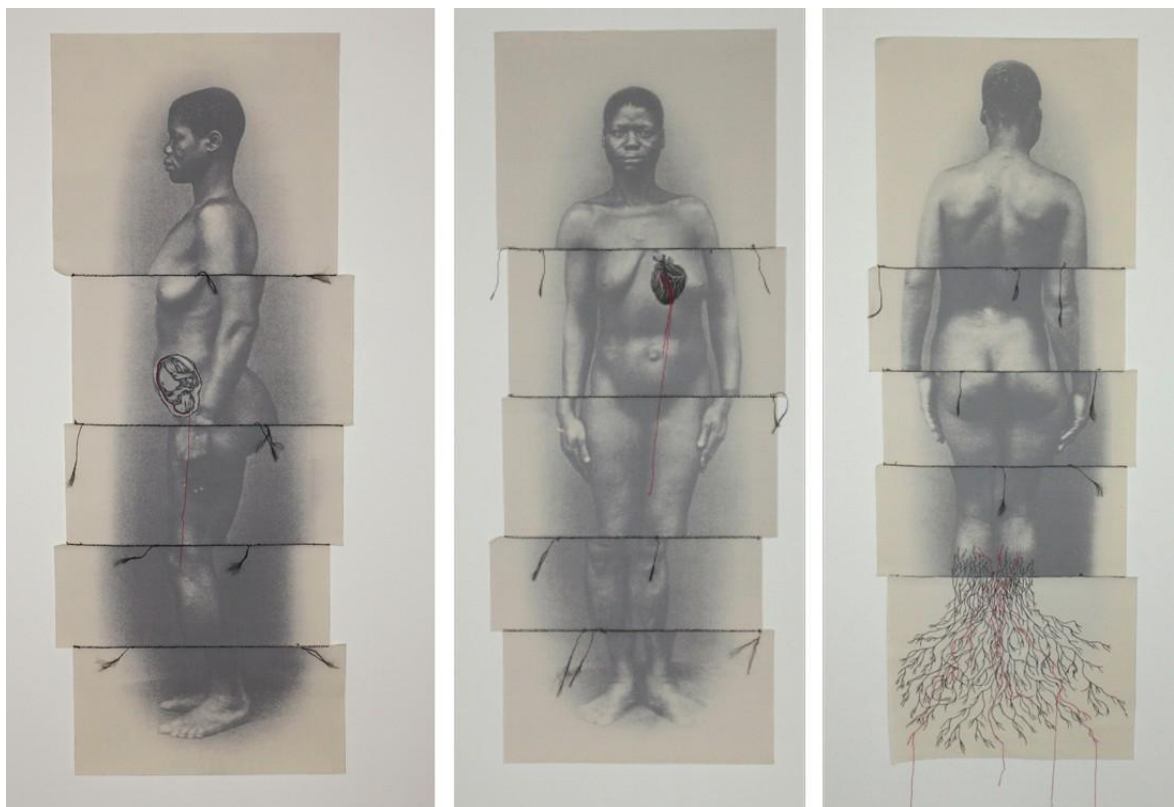
⁸ Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/berna-reale/>. Acesso em 3 de abril de 21.

Na contemporaneidade da Arte Brasileira, diversas artistas contestam os modelos tradicionais de representação da academia. Por meio da apropriação de imagens utilizadas para inferiorizar mulheres, elas ressignificam as abordagens, transformando-as em instrumentos políticos e críticos.

É o caso da artista Rosana Paulino, que trata das questões que afetaram e afetam a população negra, sobretudo a mulher negra no Brasil. Essas mulheres sofrem duplo preconceito, de gênero e de cor. Enquanto as mulheres brancas lutam por igualdade de direitos com os homens, as negras precisam lutar também contra o preconceito racial.

Rosana Paulino mescla diversas técnicas e elementos em suas composições. Na série “Assentamento (figura14)”, a artista utiliza de impressões de um corpo feminino negro, costurando e remendando seus pedaços para criar sua composição total.

Figura 14 - Rosana Paulino, Assentamento. Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura, 2013.



Fonte: Página de site Medium por Laura Benevides.¹⁰

⁹ Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/berna-reale/>. Acesso em 3 de abril de 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://laurabenevides.medium.com/assentamento-3425eb468283>. Acesso em 3 de abril de 2021.

Essas imagens falam das múltiplas violências sofridas por esses corpos: do estupro, da catalogação de imagens pela ciência em busca de justificativas de inferiorização pela cor. Do afastamento dos locais de origem e das raízes. Percebemos que algumas partes não se encaixam perfeitamente, e que a artista parece querer reconstituir uma história perdida, mas que precisa ser dita: o enfrentamento, o não silenciamento e a discussão sobre o passado e o presente do nosso país, onde prevalece o racismo estrutural e a posse e exploração do corpo feminino negro.

1.4 – O corpo feminino hoje e a violência física contra a mulher

Apesar de certas mudanças nas estruturas sociais do Brasil que proporcionaram maiores participações das mulheres na sociedade em geral, como inserção no mercado de trabalho e direito ao voto, notamos ainda um intenso domínio masculino sobre os corpos femininos, o que se percebe pelos altos índices de violência registrados diariamente: dos tipos física, psicológica, sexual, econômica, social, obstétrica, etc.

No livro “Gênero, patriarcado e violência”, Saffioti (2004) nos relembra que vivemos em uma sociedade patriarcal que “é o regime dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2004, p. 44), e que existe uma banalização da violência, de forma geral, em nosso país, considerando-se natural e tolerável que homens exerçam ou demonstrem virilidade, força e controle em diversos âmbitos, tanto social, quanto em espaços domésticos. Estamos envolvidos em relações que minimizam as manifestações violentas por meio do *habitus*, conceito de Bourdieu utilizado pela autora. A definição do termo por Bourdieu é a seguinte:

O *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferente sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro (BOURDIEU, 1996, p.22).

Embora as mulheres não sejam cúmplices, elas cooperam, ainda que de forma inconsciente, para a perpetuação e naturalização desse regime, classificado por Saffioti como

uma pedagogia da violência: “É óbvio que a sociedade considera normal e natural que homens maltratem suas mulheres, assim como que pais e mães maltratem seus filhos, ratificando, deste modo, a pedagogia da violência.” (SAFFIOTI, 2004, p. 74).

Das desigualdades predominantes entre gêneros nas constituições de diversos contextos sociais origina-se uma grande parcela da violência contra a mulher. Múltiplas justificativas e explicações das mais diversas áreas do saber podem ser apontadas:

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios, como vimos pelas frases citadas de Aristóteles e Sto. Tomás. Desde a Antiguidade, moralistas e satíricos deleitaram-se com pintar o quadro das fraquezas femininas. (BEAUVOIR, 1970, p.16)

As diferenças no trato e nas posições sociais levaram a relações desiguais de poder que perduram até hoje. Portanto, as causas são históricas, estruturais e culturais. Durante muito tempo, o lugar da mulher nas sociedades ocidentais foi limitado ao espaço privado doméstico como corpos controlados. Mesmo com a possibilidade de saída desses espaços internos para os ambientes públicos, ainda sobraram resquícios de controle que podem levar a violências diversas. Em nosso país a violência doméstica física tem ainda números muito altos.

Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica (IPEA, 2020), a cada 6 horas e 23 minutos uma mulher é morta dentro de casa no Brasil. De acordo com o IPEA, em ambientes públicos e domiciliares uma mulher foi assassinada no Brasil a cada duas horas, totalizando 4.519 vítimas ao ano, em 2018.

Em nosso país, uma necessidade e conquista para o combate à violência doméstica ou familiar contra a mulher foi a criação da Lei Nº 11.340, de 7 de agosto de 2006; conhecida como Lei Maria da Penha.

Maria da Penha Maia Fernandes sofreu inúmeras agressões de seu ex-marido, ficando paraplégica depois de um tiro disparado pelo mesmo, em 1983. Após denunciá-lo, viu o agressor sair impune de seus crimes. Era evidente a necessidade de uma punição mais eficaz, rápida para os que cometem esse tipo de violação e a proteção da vítima contra outros ataques. A criação dessa lei também se torna importante no combate a todas as formas de violência utilizadas contra o sexo feminino, reconhecendo não somente as agressões físicas, como todas as formas de intimidações e abusos. São consideradas formas de violência presentes no Art. 7º da lei:

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;

III - violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria. (BRASIL, 2006).

Em Saffioti (2004), a autora adotou o termo “femicídio”¹¹ para se referir ao assassinato de mulheres por seus parceiros, em oposição ao uso da palavra homicídio, já que esse carrega o prefixo homem. E complementa: “o femicídio cometido por parceiro acontece, numerosas vezes, sem premeditação, diferentemente do homicídio nas mesmas circunstâncias, que exige planejamento” (SAFFIOTI, 2004, p. 73).

Há poucos anos, no Brasil, foi aprovada outra lei que torna crime hediondo o assassinato de mulheres, o feminicídio, termo utilizado a partir de 2015 para designar a morte de mulheres pelo fato de serem mulheres (Lei nº 13.104, de 09 de Março de 2015).

Diante da situação atual, devido a epidemia de COVID-19 e com o confinamento e distanciamento social pelas autoridades sanitárias, muitas mulheres passaram mais dias em

¹¹ Quando a autora escreveu o livro *Gênero, Patriarcado e Violência* em 2014, no Brasil o termo “feminicídio” não era adotado, o que se deu somente a partir de 2015 com a promulgação da Lei nº 13.104/2015. Saffioti sugeriu a utilização do termo “femicídio” em oposição ao termo homicídio, pois notou a necessidade de um termo mais apropriado.

casa ao lado de companheiros e outros familiares, o que fez aumentar os casos de violência doméstica no Brasil e em diversos outros lugares do mundo, como constata Santos, L. S.E., Et al (2020):

“Recomendada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como a melhor forma de conter a propagação da COVID-19, a permanência em casa pode potencializar fatores que contribuem para o aumento da violência contra as mulheres. Segundo a organização, os casos de feminicídio cresceram 22,2% entre março e abril do ano de 2020, em 12 estados do país, comparativamente ao ano de 2019. Registros públicos ainda confirmam queda na abertura de boletins de ocorrência, evidenciando que, ao mesmo tempo em que as mulheres estão mais vulneráveis durante a pandemia, elas têm maior dificuldade para formalizar queixa contra os agressores” (SANTOS, L. S. E., et al., p.4, 2020).

A violência contra a mulher é um tema que deve ser debatido e combatido por toda a sociedade, principalmente neste momento em que crescem os números de casos de agressões aumentados pelo confinamento devido a situação pandêmica de Covid 19. Como mulher e artista visual, sinto necessidade de abordar a temática dentro do meu trabalho e representá-la a partir de uma ótica feminina.

Dessa forma, faz-se relevante questionar por intermédio da representação do corpo feminino no campo da Arte, as maneiras que a violência atinge o corpo da mulher no cotidiano, sobretudo por meio das diversificadas formas de agressões físicas. Muitas de nós conhecemos alguém ou já fomos vítimas de algum tipo de hostilidade contra nossos corpos, seja ela física ou simbólica.

2. A MONOTIPIA E AS LINGUAGENS COM QUAIS SE RELACIONA E COMPÕEM A SUA TÉCNICA.

A monotipia, técnica expressiva utilizada neste trabalho, possui qualidades singulares, sendo considerada como um processo híbrido, no qual se misturam características da gravura, do desenho e da pintura.

Aproxima-se do desenho pela viabilidade de marcações provenientes do uso de materiais pontiagudos que dão aparência de traços, pontos e linhas. Aproxima-se da pintura pela possibilidade de se fazer manchas de diversos tons e intensidades, e da gravura pela particularidade de inversão da imagem ao ser impressa. Contudo, não necessariamente são utilizadas todas essas propriedades simultaneamente, apenas a característica da inversão de imagem é a que sempre prevalece em produções de monotipia.

Outro fator de ligação entre as três linguagens é o uso do suporte, o papel, como elemento comum. O papel é muito utilizado na gravura, nos desenhos e em muitas pinturas. O que pode divergir são as gramaturas utilizadas para cada necessidade das técnicas.

Objetivando que o leitor possa ter uma melhor compreensão dos principais aspectos que envolvem essa manifestação artística, contextualizei como as linguagens do desenho, da pintura e da gravura aparecem na monotipia. Entendo ser relevante também, abordar ainda, embora brevemente, as características de cada linguagem citada.

Por fim, descrevo uma breve história da técnica monotípica desde os seus primórdios até a contemporaneidade, demonstrando exemplos de artistas que a adotaram outrora, e de mulheres que trabalham com ela atualmente.

2.1 - O desenho

É difícil estabelecer o que é desenho, não existe uma única descrição e nem unanimidade entre os pesquisadores desta área artística. “Difícilmente houveram opiniões conclusivas sobre a definição do termo e, talvez, o único consenso a respeito seja o de que o problema é bastante complexo” (ISODA, 2013, p.18). De qualquer maneira, a definição proposta pelo autor é a de que:

O desenho é ação e ideia. É meio, processo e fim. Tem múltiplos usos, manifestação e aplicações. Ele é técnica. É interação. É projeto. É físico. É intelectual. Pode ser ícone, índice e símbolo. Ele é uma linguagem para técnica, para arte, para ciência. Por estar presente ao longo de toda a História da

humanidade, com usos tão diversos e de maneira tão multidisciplinar, o desenho assume automaticamente uma complexidade muito grande (ISODA, 2013, p.18).

Para Isoda, a complexidade da definição do termo está na presença longa do desenho na história da humanidade e pela sua intensa utilização por diversas áreas do conhecimento.

Em Rodrigues (2003), o uso corrente do termo acabou por englobar múltiplos sentidos, “chamando nós de desenho às marcas das ondas na areia, à imagem impressa a partir de um computador, às sombras de um *objecto*, ao *vultear* de uma figura em movimento ou até a qualquer imagem de *carácter* não fotográfico” (RODRIGUES, 2003, p. 21). Essas generalizações acabaram por nos afastar de uma definição clara sobre o tema. Uma definição, segundo a autora seria:

O substantivo “desenho” deriva do latim *designo*, vocabulário rico de sentido, podendo simultaneamente significar “desenhar” e “*designar*”. O desenho, obra inscrita sobre um suporte com duas dimensões, apresenta plasticamente uma essência, um conceito, um pensamento ou representa as aparências do nosso mundo natural. [...]. Originalmente, o desenho apresenta o movimento da mão, sobre uma superfície plana, quando esta segura um instrumento riscante que o realize (RODRIGUES, 2003, p.20).

Diante desta dificuldade de definição, Rodrigues (2003) busca uma descrição generalizante do termo. Desse modo, o desenho é descrito como uma obra que possui um conceito ou uma intenção de representação da realidade que é inscrita sobre uma superfície plana e realizada com o movimento das mãos que seguram algum instrumento capaz de realizar riscos.

Já a definição formal do desenho por Parramon (2007) se aproxima da descrição anterior realizada por Rodrigues, sendo, porém, mais técnica e objetiva. Parramon (2007), indica diversos procedimentos e técnicas:

O desenho é uma operação que nos possibilita representar uma imagem tridimensional sobre uma superfície plana, definindo os elementos formais básicos: composição, proporções, efeito de volume, etc. Constitui a base indispensável para qualquer obra no sentido mais tradicional do termo. [...] O desenho começa com uma sucessão de pontos que formam linhas, e estas se sobrepõem para criar formas, hachuras, *grisês* ou manchas (PARRAMON, 2007, p.6).

Aproximo-me das definições realizadas por Parramon (2007), em que ele define que o desenho começa com uma sucessão de pontos que formam linhas até alcançar o objetivo do desenhista, numa junção de elementos que formarão a composição final.

O desenho é muito importante para as outras linguagens que podem envolver a monotipia: a pintura e a gravura. Para pintar uma tela ou realizar uma gravura, geralmente, mas não necessariamente, o pintor e ou o gravador necessitam da elaboração de um esboço prévio, realizado por um desenho que lhe trará mais convicção e segurança na realização de sua obra.

A maioria das áreas e subáreas das Artes podem se utilizar do desenho como ferramenta de planejamento ou de execução: o Teatro e Dança (desenhos de figurinos, cenários, palco, iluminação), a Arquitetura (projetos), a Escultura (esboços), etc. Além disso, o desenho é utilizado em diversas outras áreas do conhecimento, como a Biologia, a Matemática, a Geografia, as Engenharias, etc.

O desenho também tem a sua autonomia e pode ser um produto final. Uma artista que trabalha com esta linguagem é a francesa Carine Brancowitz. Ela utiliza como material canetas esferográficas de diversas cores em um trabalho cheio de detalhes e figuras humanas (figura 15).

Figura 15 - Carine Brancowitz. Medicis, canetas esferográficas sobre papel, 2010.

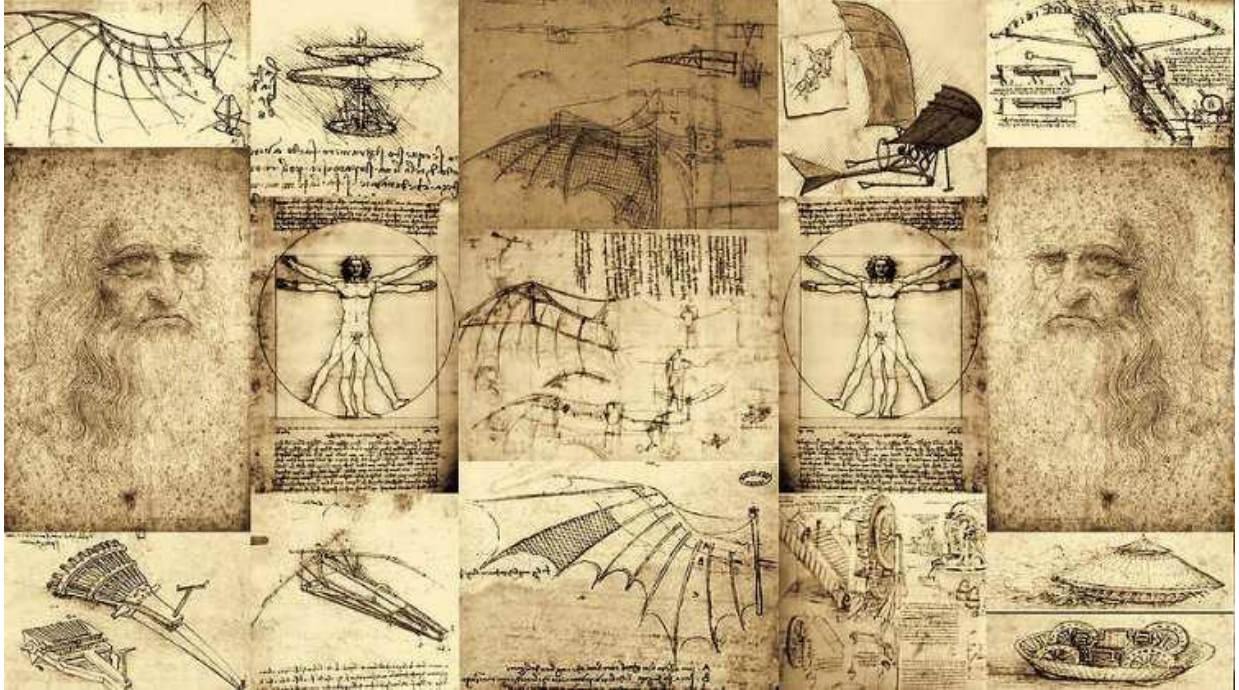


Fonte: Página do Instagram de Carine Brancowitz.¹²

Podemos constatar, na História da Arte, a presença de artistas que se utilizaram (e se utilizam) do desenho como planejamento para outros tipos de obras. Muitos mantiveram e mantêm um caderno de esboços e/ou treinos, conhecidos também como “*sketchbooks*”, e vários destes ensaios se celebrizaram ao ponto de tornarem-se, os próprios cadernos, obras publicadas, autorais, de artistas como Leonardo da Vinci (figura 16), Van Gogh (figura 17) e Tarsila do Amaral (figura 18).

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/9dYySTG-ff/>. Acesso em 3 de abril de 2021.

Figura 16 - Leonardo da Vinci, cadernos de desenhos.



Fonte: Site amo pintar.¹³

¹³ Disponível em: <https://www.amopintar.com/leonardo-da-vinci/>. Acesso em 18 de maio de 2021.

Figura 17 - Van Gogh, caderno de desenho.



Fonte: Blog Van Gogh desenhos e cartas.¹⁴

¹⁴ Disponível em: <http://vangoghdesenhosecartas.blogspot.com/2017/12/van-gogh-desenhos-e-cartas.html>. Acesso em 18 de maio de 2021.

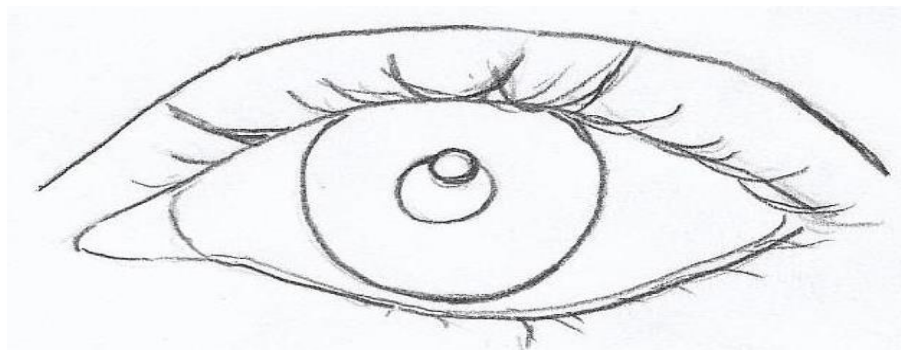
Figura 18 - Tarsila do Amaral, cadernos de desenho.



Fonte: Site Amazonas Atual Comunicação.¹⁵

São muitas as técnicas de desenho, dessa forma, os estilos e estéticas podem variar. Alguns exemplos podem ser a utilização de contornos e linhas (figura 19), de hachuras (figura 20), manchas (figura 21), e pontilhismo (figura 22). As ferramentas e instrumentos de execução dos desenhos também podem ser os mais diversos: carvão, lápis de graduações diversas, canetas esferográficas, pena de caligrafia com tinta nanquim.

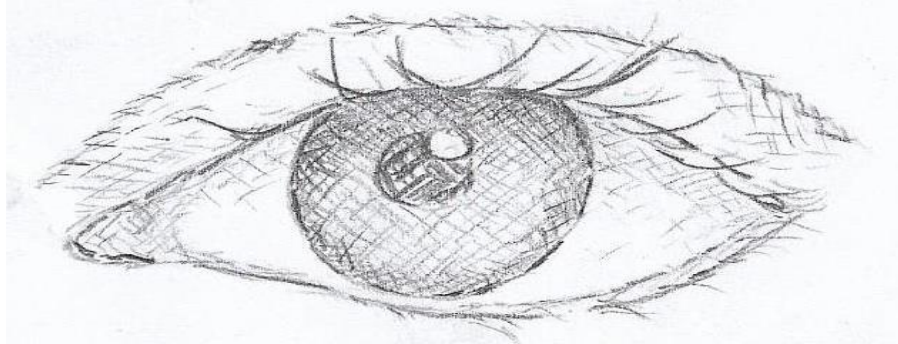
Figura 19 - Desenho a lápis, linhas, 2021.



Fonte: acervo pessoal

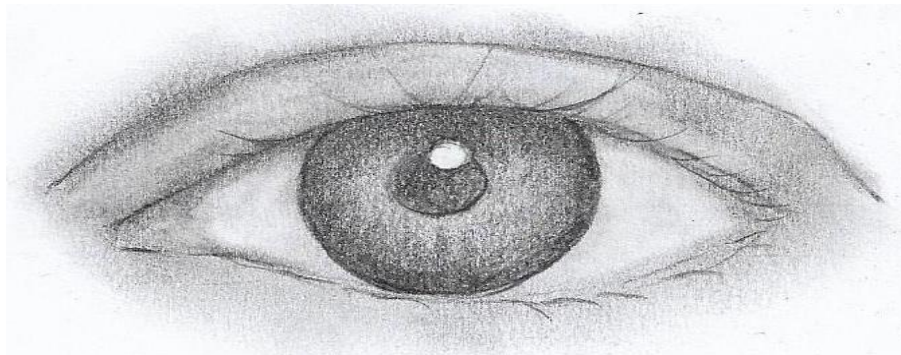
¹⁵ Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/mostra-com-desenhos-raros-de-tarsila-do-amaral-e-adiada-em-sao-paulo/>. Acesso em 18 de maio de 2021.

Figura 20 - Desenho a lápis, hachuras, 2021.



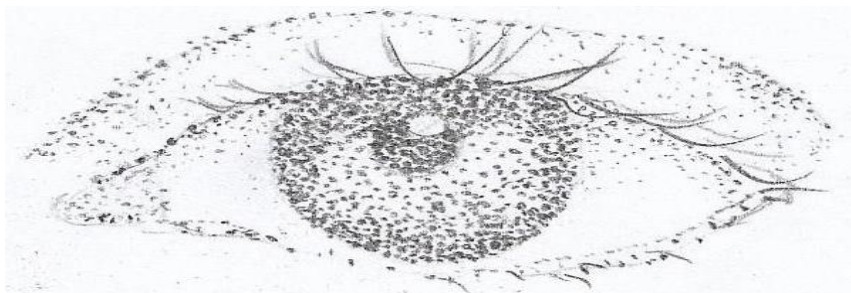
Fonte: acervo pessoal

Figura 21 - Desenho a lápis, manchas, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 22 - Desenho a lápis, pontilhismo, 2021.



Fonte: acervo pessoal

O desenho, por ser usado em vários segmentos profissionais, tornou-se diversificado, o que acabou dificultando sua definição. Pode ser considerado tanto processo como resultado artístico. De um modo geral, a característica do desenho que podemos associar à monotipia é a possibilidade de se utilizar de aspectos visuais dos pontos, das linhas, traços e formas.

2.2 - A Pintura

A pintura é uma das mais antigas linguagens artísticas. No “Dicionário Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura”, composto por Francisco de Assis Rodrigues em 1875, a definição de pintura é: “Arte de representar em qualquer superfície os *objectos naturaes* ou *artificiaes*. A pintura por meio do desenho e das cores, forma, não só, uma das artes *liberaes*, mas auxilia grandemente as decorações dos edifícios” (sic, RODRIGUES, 1875, p. 298).

Uma das principais características da pintura é a utilização de tintas pastosas ou líquidas em sua concepção, mas também é possível fazer pinturas com pó (giz pastel seco) e com materiais encerados, como o giz de cera.

A cor é um elemento importante na pintura. Apesar de não ser exclusiva dessa linguagem, ela pode agregar volume, textura, movimento, luz e sombra. Os suportes variam imensamente, os mais populares são – telas, papéis, paredes, madeira, contudo, pode-se ainda pintar sobre ferro, aço, alumínio, etc.

Tradicionalmente, as tintas eram fabricadas a partir da junção de pigmentos em pó com algum aglutinante, resultando assim em uma pasta, chamada de têmpera. Para Palet i Casas (2002), a definição de pintura se dá a partir da aplicação dos pigmentos sobre alguma superfície:

Podemos definir pintura como a aplicação de materiais reduzidos a pó fino, chamados pigmentos, sobre a superfície curva ou plana de outro material chamado suporte, com ou sem a intervenção de um terceiro material chamado aglutinante. Esta é uma definição geral e operacional (PALET I CASAS, 2002, p.19, tradução nossa)¹⁶.

¹⁶ “Podemos definir pintura como la aplicación de unos materiales reducidos a polvo fino, llamados pigmentos, sobre la superficie curva o plana de otro material llamado soporte, con o sin la intervención de un tercer material llamado aglutinante. Es esta una definición general y operativa” (PALET I CASAS, 2002, p.19).

A têmpera parece fazer parte da origem da pintura: “A literatura sobre os processos da pintura se refere à têmpera como a primeira técnica usada pelos pintores, desde as mais antigas civilizações, possivelmente iniciada no Período Paleolítico” (RESCALA, 1984, p.65). Dessa forma, a tinta nos parece estar ligada diretamente à procura de uma definição de pintura.

Motta (1976) apresenta a seguinte definição para têmpera e nos mostra como a partir dos pigmentos e aglutinantes se dão a diversidade de tintas disponíveis para a pintura:

A palavra têmpera tem origem no termo latino *temperare*, que significa juntar ou misturar, entre outras conotações. No fabrico das tintas, logicamente, misturam-se pigmentos a aglutinantes e estes passam a designar cada tipo de têmpera que constituem – tempera a cola, têmpera a ovo, tempera a caseína, etc. A pintura a óleo, em seus primórdios, também era conhecida como têmpera a óleo (MOTTA, p.13, 1976).

Atualmente, esses processos manuais estão em desuso e a maioria dos pintores utiliza tintas industrializadas, adquiridas em bisnagas ou potes, sobretudo a partir da criação de tintas sintéticas, que contêm componentes a base de plástico e derivados do petróleo, como é o caso da tinta acrílica, solúvel em água e de secagem rápida.

Na busca de uma constituição do que é pintura, Greenberg (2008) aponta os meios que a constituem: a superfície plana, a forma do suporte e a propriedade das tintas. Esses meios foram tratados de forma depreciativa pelos mestres antigos, que tentavam velar essas características tentando chegar o mais próximo da realidade da obra representada. Já a pintura moderna considerou essas limitações como fatores positivos que devem ser evidenciados e reconhecidos abertamente, deixando texturas, rastros dos pincéis e mesmo destacando o suporte utilizado.

E, ainda segundo Greenberg (2008), a característica única e exclusiva da pintura, que a difere das outras áreas das Artes, é a superfície plana. Portanto, foi a partir da bidimensionalidade que a pintura moderna se orientou:

A forma definida do suporte era uma condição limitativa, ou norma, compartilhada com a arte teatral; a cor era uma norma, ou meio compartilhado com a escultura, bem como com o teatro. A superfície plana, a sua bidimensionalidade, era a única condição da pintura não compartilhada com arte alguma, e, portanto, a pintura moderna orientou-se para essa bidimensionalidade de maneira inequívoca (GREENBERG, 2008, p.98).

Dessa forma, para Greenberg, a bidimensionalidade é uma característica única que constitui a pintura e a difere das outras áreas da arte, pois a cor e a forma do suporte são compartilhadas por outras áreas do campo da arte.

Entendo que a bidimensionalidade entra no campo das artes visuais, mas não somente na pintura, pois pode ser uma característica do desenho, da gravura, etc. A utilização das tintas é para mim uma propriedade intrínseca à pintura e que lhe confere sua classificação. Dessa forma, concordo com a definição de Paleti I Casas (2002), sobre a aplicação de pigmentos com aglutinantes definirem uma pintura.

Uma pintura pode apresentar manchas, traços de pincéis e textura de tintas. As pinturas podem ser abstratas ou figurativas. O abstracionismo é uma forma de arte não representacional, aquela que não possui elementos reconhecidos pela nossa experiência com a realidade, valoriza as formas, linhas, cores, pontos, texturas. Beatriz Milhazes é uma artista contemporânea que trabalha com as formas abstratas, muitas vezes utilizando tintas acrílicas (figura 23).

Figura 23 - Beatriz Milhazes, *Inteiramente alheio a um assunto; sem noção do que deveria saber*. Acrílico sobre tela, 184,20 x 299,40 cm, 1996.



Fonte: Site Cultura Genial¹⁷.

¹⁷ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/obras-beatriz-milhazes/>. Acesso em 25 de maio de 2021.

Já a pintura figurativa (figura 24) se pauta na representação de formas reconhecíveis, e em elementos nos quais o artista se inspirou, sejam elementos da natureza, da forma humana, objetos, etc. Busca se assemelhar com a realidade, mas não quer dizer que a obra seja necessariamente realista, ela também pode ser estilizada, mas as suas representações são facilmente interpretadas pelos seus observadores.

Figura 24 - Mary Cassatt, Five O'Clock Tea. Óleo sobre tela, 64,8 x 92,1 cm, 1880.



Fonte: Site Art Salon Holland.¹⁸

Na contemporaneidade perduram as pinturas figurativas e abstratas. Há uma imensidão de possibilidades, inclusive artistas se utilizando de técnicas tradicionais para a concepção de seus trabalhos.

A pintura se diferencia do desenho pelo uso de pigmentos líquidos e do constante uso de cores. As características da pintura que podem ser associadas à monotipia são o emprego de pigmentos a uma superfície, a utilização de matizes, tons e texturas resultantes da utilização de tintas pastosas e viscosas.

¹⁸ Disponível em: <https://www.artsalanholland.nl/moderne-kunst/mary-cassatt-five-o-clock-tea>. Acesso em 25 de maio de 2021.

2.3 - A Gravura

Gravura é um conjunto de técnicas artísticas e expressivas capazes de produzir imagens a partir de uma matriz, uma base, onde uma imagem é produzida e impressa, posteriormente, em algum suporte, geralmente papel. Em relação às técnicas, a gravura possui possibilidades diversas, como: xilogravura, gravura em metal, litografia, linóleo, serigrafia, e também a monotipia. Para Favero (2009),

Gravura é tanto um processo de reprodução de uma imagem, quanto o resultado obtido pelo processo de reprodução dessa imagem. Implica gravar um suporte, madeira, metal, pedra, poliéster ou outro qualquer que seja plano e que suporte gravações; este suporte, ao receber as gravações, passa a chamar-se matriz. Esta contém a imagem gravada; essa imagem gravada é transferida para outro suporte, tradicionalmente o papel (mas pode ser outro, como tecido, por exemplo) e recebe o nome de estampa. A vantagem, se é que se pode chamar assim, é que essa matriz permite a reprodução, ou seja, pode-se obter mais que uma imagem da mesma matriz (FAVERO, 2009, p. 5).

A história da gravura, assim como de outras linguagens da arte, é antiga e passou por diversas transformações até adquirir autonomia no campo artístico. Alguns pesquisadores remontam à Pré-história, quando algumas pessoas imprimiam suas mãos em paredes de cavernas. Mas a criação de um primeiro tipo de prensa é atribuída aos sumérios, povo que habitava a Mesopotâmia e que desenvolveu as primeiras cidades da região:

Por volta de 3000 a.C., os sumérios, com seus selos e rolos de desenho, podem ser considerados os pais da prensa. Eles cortavam pedras, que poderiam ser semipreciosas ou preciosas, em formato cilíndrico. Nessas pedras talhavam desenhos e, em seguida, rodavam os cilindros sobre argila mole, imprimindo os desenhos (BERTOLETTI, 2016, p.39).

Aos sumérios são atribuídas também duas grandes invenções importantes para a história da humanidade: a roda e a escrita. A prensa desenvolvida foi significativa para o registro de suas relações comerciais. Esses registros eram feitos em grandes blocos de argila e ainda não se utilizava o papel.

O papel surgiu na China e foi outra invenção significativa para a história da gravura, de extrema importância para o surgimento de outros objetos, como o livro. Há pesquisadores que apontam o surgimento do livro na China: “antes de Gutenberg, os chineses já produziam livros, imprimindo sobre papel, que eles também inventaram” (FAVERO, 2009, p 14).

Na Europa, com a chegada do papel, surgem os primeiros livros ocidentais. Era um tipo de impressão em bloco de madeira, cada página era formada por uma matriz na qual constavam os textos e imagens, a impressão tabulária.

Com a invenção da prensa móvel pelo alemão Johannes Gutenberg foi possível a celeridade na produção de textos e no processo de feitura de livros. Cada letra era formada por tipos móveis metálicos, o que garantia longevidade e possibilidade de grandes tiragens. Foi viável assim, separar o texto das imagens que antes ficavam em um único bloco: “Só com o advento da imprensa de Gutenberg, em 1455, os tipos móveis passaram a ser utilizados para os textos dos livros e as gravuras apenas para as ilustrações” (Bertoletti, 2016, p. 41).

Segundo Veneroso (2013), é nesse momento que acontece a primeira ruptura em direção à autonomia artística da linguagem da gravura, já que a imagem se desvincilhou do texto.

Com o surgimento e o desenvolvimento da imprensa no ocidente, a primeira ruptura se dá, quando a gravura se desvincula do texto (que anteriormente era gravado na mesma chapa que a imagem) dando início à sua desfuncionalização, rumo à sua autonomia artística. Num segundo momento, com o surgimento da fotografia, que iria revolucionar as formas de impressão, a gravura conquista sua autonomia artística, quando marcas, cartazes, mapas e outros impressos comerciais passam a ser impressos com a utilização de clichês e do offset. A partir daí as técnicas de gravura, tornando-se obsoletas para o uso comercial, são apropriadas pelos artistas. (VENEROSO, 2013, p.88).

Embora a gravura tenha alcançado a sua autonomia em relação a ilustração dos textos, porém, manteve o múltiplo como uma das suas principais características, ou seja, a edição ou a tiragem. A reprodutibilidade é um dos aspectos mais referenciados quando se fala dessa linguagem. Geralmente o artista consegue imprimir diversas estampas de uma mesma matriz. Benjamin (1994) relacionou a unicidade de uma obra à sua autenticidade. A obra de arte considerada única e autêntica possuiria o que o autor classificou de “aura”: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). A obra original conta uma história e o processo de reprodução dissiparia essa memória, pois ao ser reproduzida a obra perde elementos essenciais e particulares que as caracterizaram inicialmente.

Benjamin (1994) tratava da perda da aura relacionando-a com os processos da industrialização e mecanização de procedimentos, no que chamou de era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Nos padrões da gravura tradicional, entendo que, apesar de reprodutível, ela não prescinde dos processos manuais e, para serem consideradas originais, as imagens devem ser desenhadas, entalhadas, gravadas, pelas mãos dos artistas. Mas, mesmo diante da reprodução, as obras não serão totalmente idênticas, porque o processo de

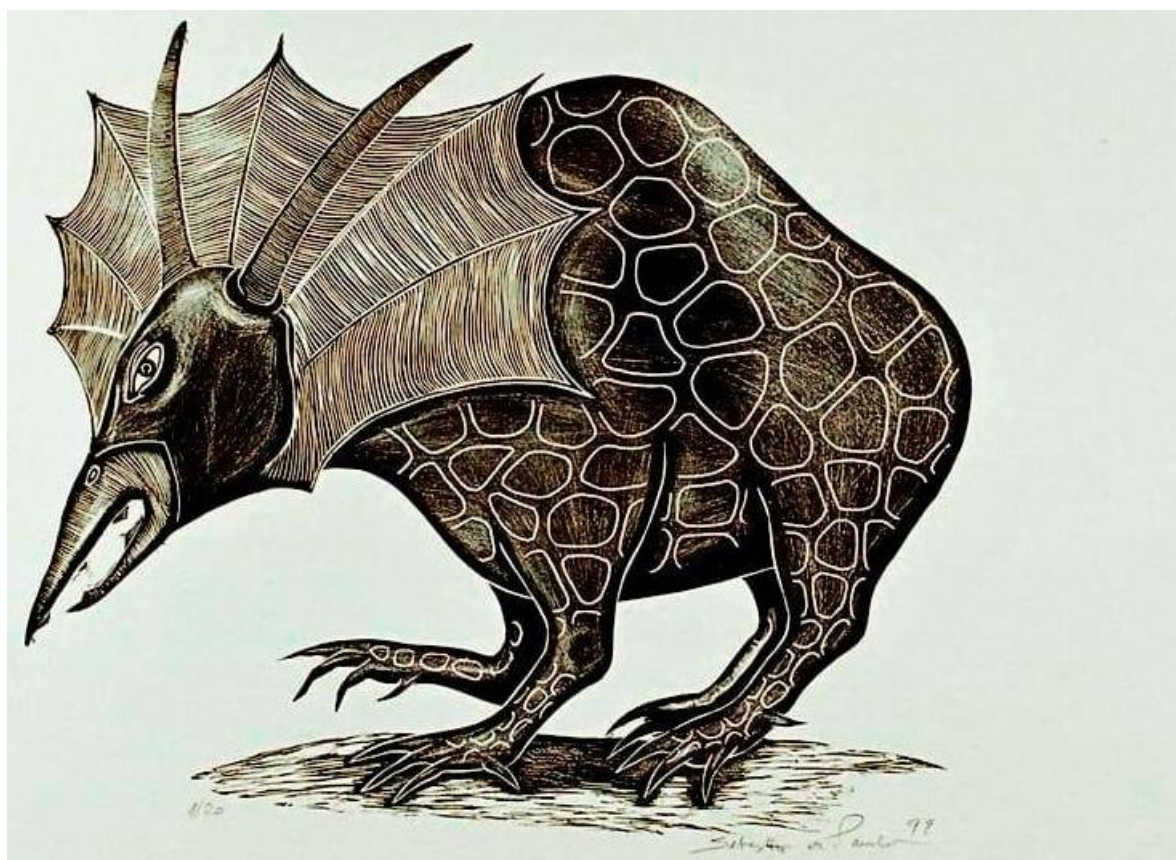
entintagem das matrizes também é realizado manualmente, podendo ocorrer diferenças nas impressões por conta da quantidade maior ou menor de tinta adicionada neste procedimento.

A gravura sofreu, e ainda sofre, desvalorização monetária por conta da característica da reprodutibilidade, o que gera questionamentos quanto aos preços do trabalho artístico. Para ultrapassar essas dificuldades, alguns procedimentos foram adotados:

Normas foram criadas em congressos internacionais para determinar e garantir o valor da sua originalidade em relação à reprodução fotomecânica. Segundo essas diretrizes estabelecidas, uma gravura original deve conter dois aspectos fundamentais, ser executada totalmente a mão pelo próprio artista e ser impressa em prensa manual. (PAULA, 2014, p. 65).

O artista deve estabelecer previamente um número de impressões da sua tiragem ou edição, numerar e assinar as gravuras que imprimir, controlando assim suas produções. Como exemplo, a obra aqui representada na figura 25, desenhada, gravada e impressa em prensa manual pelo artista Sebastião de Paula.

Figura 25 - Sebastião de Paula. Linoleogravura, 70 x 50 cm.



Fonte: Página Sebastião de Paula no Facebook.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3270881263014162&set=pb.100002769621892.-2207520000..&type=3>. Acesso em 26 de abril de 2021.

Alguns artistas trabalham com as gravuras tradicionais e com o múltiplo, mas no contemporâneo a multiplicidade já não se faz tão necessária. “A desfuncionalização da gravura e a sua autonomia artística vão fazer com que a sua reprodutibilidade já não seja fundamental, inclusive porque surgem outros meios mais eficientes de reprodução da imagem” (VENEROSO, 2013, p.88).

A pesquisadora considera duas vertentes atuais: os artistas que continuam a trabalhar com a gravura tradicional e com o múltiplo, e outros que trabalham com o diálogo com outras linguagens, como a escrita, a fotografia, escultura, etc., e que produzem obras gráficas sem a necessidade da reprodutibilidade.

O século XX assistiu a uma mudança radical no estatuto da gravura, que passou de uma técnica de reprodução de imagens a uma linguagem artística autônoma. Esta autonomia da gravura teve desdobramentos, pois, a partir dos anos de 1960, enquanto vários gravadores continuaram fiéis às técnicas tradicionais de gravura, outros passaram a estender os seus limites além daqueles usualmente aceitos. Apesar das duas vertentes atuais da gravura serem igualmente válidas, elas se baseiam em pressupostos conceituais diversos. Na primeira delas a gravura é abordada a partir de suas técnicas tradicionais (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia), explorando a reprodutibilidade, gerando provas idênticas e onde a existência da tiragem é essencial. Já a outra abordagem, que pode ser considerada uma vertente ampliada da gravura (Veneroso, 2009. p.27-44), extrapola seus limites tradicionais, com a utilização de novos processos de impressão, procedimentos mais experimentais, e em diálogo com outras linguagens, além de uma ênfase na cópia única (nesta segunda vertente a gravura aproxima-se conceitualmente da ideia de ‘impressão’)” (VENEROSO, 2013, p.88).

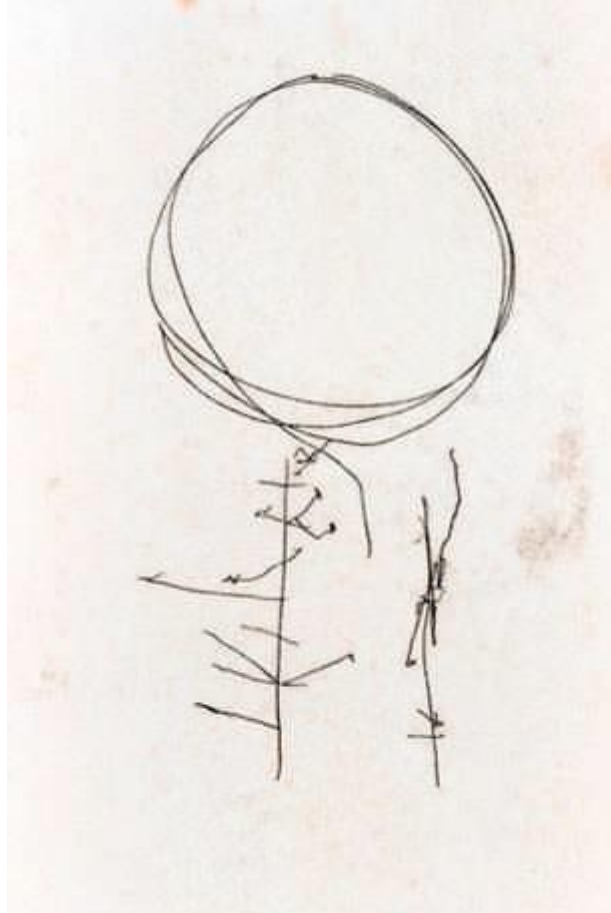
Para Bertolletti, duas técnicas foram determinantes para essa última mudança na linguagem da gravura: a serigrafia²⁰ e a monotipia, porque abriram um novo leque de possibilidades para os artistas da gravura. Sendo assim, o autor destaca que a importância da monotipia para a contemporaneidade:

A monotipia abriu as portas para um mundo no qual a transferência podia ser mais importante do que a reprodutibilidade da matriz, um mundo no qual a forma como se constrói a imagem fala sobre ela, pois o processo faz parte do resultado de uma maneira até então desconhecida na gravura (BERTOLETTI, p.255, 2016).

Uma artista que trabalhou com a monotipia foi Mira Schendel, suíça radicada no Brasil. Ela produziu mais de quatro mil desenhos com a técnica. Suas obras se assemelham a desenhos, continham riscos e linhas finas (figura 26).

²⁰ Serigrafia – é um processo ou técnica de impressão em que as tintas são colocadas sobre a tela de um caixilho, com partes permeáveis e impermeáveis, permitindo a passagem ou não da tinta e, dessa forma, produzindo um desenho sobre a base. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/serigrafia/>. Acesso em 19 de dez. de 2021.

Figura 26 - Mira Schendel, *S/T*, monotipia sobre papel, 47 x 23 cm, déc. 60.



Fonte: Site Escritório de Arte.²¹

A multiplicidade não se aplica a monotipia, pois, com essa técnica só é possível fazer uma impressão com cores vivas e bem impressas. Há a possibilidade de segunda tentativa, mas essa terá pouca tinta e nitidez limitada. Portanto, a qualidade que insere a monotipia no campo da gravura é a inversão de imagem e o processo de impressão e transferência, que pode ser por prensa, *baren*²², fricção das mãos ou colher de pau.

2.4 - A monotipia: história, técnicas e contemporaneidade.

Segundo o dicionário Priberam (2008-2020), a palavra “*mono*” (do grego *mónos*), exprime a noção de “um”, “um só”, “unidade”. Já a palavra “*tipia*”, segundo o dicionário

²¹ Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/mira-schendel/st-5128>. Acesso em 19 de dez. de 2021.

²² *Baren* - ferramenta manual de impressão em formato circular.

Infopédia (2003-2020), é também de origem grega e exprime a ideia de “impressão”, “marca impressa”. Portanto, monotipia é uma forma de impressão e é caracterizada pela produção de um único exemplar. Há a possibilidade de produção de outras estampas, mas, estas terão cada vez menos nitidez, diferentes da primeira impressão, sendo assim denominadas de “fantasmas”.

Na literatura de língua inglesa pode haver imprecisões acerca de dois termos utilizados para se referir às técnicas: “*monotype*” e “*monoprint*”. Apesar de serem processos similares, as diferenças principais são que, no “*monoprint*”, ao mesmo tempo em que o desenho original permanece inalterado (como por exemplo, numa xilogravura), o mesmo é passível de intervenções, como a adição de coloração monotípica. Já o termo “*monotype*” é precisamente definido como:

Um tipo de impressão em que um desenho ou pintura é executado em uma chapa de impressão plana, não trabalhada, ou noutra superfície, às vezes de vidro, que é então transferida para uma folha de papel por pressão. Como a maioria das imagens é transferida para o processo de impressão, apenas uma impressão forte pode ser obtida, daí o termo monotipo (impressão única) (MAINE MUSEUM OF ART, 2019, p. 4, tradução nossa)²³.

Resumidamente, “*monoprint*” é uma impressão que após sua feitura pode ser modificada, com a adição de cores, desenhos, etc. Já a “*monotype*” é uma impressão única e que não pode ser alterada. Esta última é a definição que mais se aproxima do termo que utilizamos neste trabalho.

A invenção da monotipia é atribuída ao pintor e gravador genovês Giovanni Benedetto Castiglione, que entre os anos de 1640 a 1650 começou a realizá-la sobre chapas de cobre polido e desenvolveu duas maneiras de trabalhar a técnica: a forma aditiva e a subtrativa (Alvarez, 2011, p. 69).

Na monotipia aditiva (figura 27) os elementos são adicionados em uma base (acetato, vidro ou placa de gel), que é pintada ou desenhada, podendo-se acrescentar diversos elementos e texturas. Posteriormente, pressiona-se um papel ou tecido sobre essa base (com colher pau, *baren* ou prensa), para assim revelar uma imagem.

²³ 23 “A type of print in which a drawing or painting executed on a flat, unworked printing plate or other surface, sometimes glass, which is then transferred to a sheet of paper through pressure. As most of the image is transferred to the printing process, only one strong impression can be taken, hence the term *monotype*” (unique, single impression). (MAINE MUSEUM OF ART, 2019, p. 4).

Figura 27 - Monotipia aditiva. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

A ilustradora italiana Elisa Talentino produz obras com técnicas diversas, mas se utiliza muito da monotipia, especialmente das monotipias aditivas. Na figura 28, a artista utilizou uma placa de gel. Ela adicionou o desenho na placa e depois imprimiu em papel. As placas em gel facilitam o processo de monotipia, pois são leves, não cortam, não quebram e tem uma vida útil longa.

Figura 28 - Elisa Talentino. Monotipia com placa de gel, 2019.



Fonte: Página Instagram de Elisa Talentino.²⁴

Já em outra técnica, na monotipia subtrativa (imagem 29), a tinta é espalhada sobre uma base (acetato, vidro ou placa de gel) e a cor é retirada com o uso de materiais auxiliares, como panos, cotonetes, papéis, espátulas, objetos pontiagudos (lápiz, espetos, etc.), para depois ser impressa (com colher de pau, *baren* ou prensa) sobre papel ou tecido.

²⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CM4ddF9DB-F/>. Acesso em 10 de dez. de 2021.

Figura 29 - Monotipia subtrativa. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

A artista francesa Sophie Lécuyer, é uma gravadora que explora muitas técnicas da gravura, inclusive a monotipia. Na imagem abaixo (figura 30) podemos perceber que Sophie entintou alguma placa com a cor preta e retirou a tinta para formar o desenho, percebemos também que ela utilizou objetos diversos para essa retirada, por conta das texturas e dos riscos finos que podemos perceber no resultado final.

Figura 30 - Sophie Lécuyer. Imagem Balade Nocturne, 28 x 38 cm.



Fonte: Blog Sophie Lecuyer.²⁵

Há também a possibilidade de, *a posteriori*, “esticar” a tinta em uma base (acetato ou vidro), cobri-la com papel ou tecido, e desenhar, marcar, com materiais distintos, o papel ou tecido (figura 31). Nessa maneira, é importante verificar que tipos de marcas ou manchas se quer deixar na obra, pois ao encostar ou apoiar a mão em cima do papel, esse ficará marcado, e, mesmo que isso não ocorra, sempre existirão pequenas marcas e vestígios da tinta que ficou na base. Pode-se classificar essa técnica de monotipia de transferência ou monotipia de traço.

²⁵ Disponível em: <http://sophielecuyer.blogspot.com/search/label/monotype?updated-max=2013-05-09T09:57:00-07:00&max-results=20&start=33&by-date=false>. Acesso em 20 de dez. de 2021.

Figura 31 -Monotipia de transferência ou de traço. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

A artista ucraniana Margo Sarkisova possui trabalhos em diversas linguagens, como desenho, pintura e gravura. Na monotipia da figura 32, Margo se utiliza da monotipia de transferência e ela faz isso em dois momentos em uma mesma obra. Primeiro com uma cor e depois com outra.

Figura 32 - Margo Sarkisova. Ritual Dance, 21 x 29 cm, 2020.



Fonte: Página Instagram de Margo Sarkisova.²⁶

Ademais, é possível mesclar procedimentos, em uma técnica mista, como na monotipia da figura 33, onde foram utilizadas as técnicas de subtração e transferência/traço, possibilitando assim um contraste maior entre claro e escuro.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRwtKfVrkW1>. Acesso em 20 de dez. de 2021.

Figura 33 - Monotipia subtrativa e de transferência/traço. Tinta gráfica sobre papel japonês, 14,8 x 21 cm, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

A monotipia foi esquecida por um longo período, e reapareceu no séc. XIX com os artistas impressionistas que passaram a explorar novas visualidades e possibilidades de construção de imagens durante o movimento impressionista. Essas obras eram caracterizadas por grandes contrastes de luz e sombra.

Alguns pintores impressionistas que se utilizaram da monotipia foram Mary Cassat e Pizarro, além de Edgar Degas, um grande explorador do método, produzindo mais de trezentas monotipias. Suas imagens tinham características de manchas soltas e fluidas que dialogavam visualmente com a pintura. Degas foi um artista ávido pela representação das cenas da realidade e modernidade. Em muitos trabalhos retrata bailarinas, realizando-os também na técnica de monotipia de subtração, como na obra “*Trois danseuses*” (figura 34), na qual Degas parece ter se utilizado da monotipia subtrativa.

Na cena estão presentes três bailarinas que aparentam estar no meio de uma apresentação ou ensaio. Conseguimos perceber seus movimentos, levezas e dramaticidade. As duas dançarinas que estão juntas parecem saltar no ar, enquanto a outra faz uma cena ao chão.

São evidentes as diversas texturas deixadas pelo material que o artista utilizou para retirar a tinta de uma base entintada. Os traços finos e intensos deram leveza aos *tutus* (saiotes) das bailarinas enquanto os traços no chão marcam profundidade e densidade à cena. Ao fundo há diversos riscos em muitas direções, onde não podemos distinguir nada mais.

Figura 34 - Edgar Degas, *Trois danseuses* (Three Ballet Dancers). Monotipia, 19,9 x 41,6 cm, 1878-80.



Fonte: OROZCO, 2019, p. 139.

A obra “*Scène de ballet*” (figura 35) é uma segunda impressão de “*Trois danseuses*” (figura 34), uma impressão “fantasma”, bem mais clara que a primeira, na qual o artista decidiu intervir com adição de cores por meio de giz pastel seco. Aqui notamos que Degas aumentou a distorção do fundo da cena e adicionou pequenos detalhes, tais como: acrescentou duas bailarinas (à esquerda da imagem), colares, o mamilo direito da dançarina que está ao solo, entre outros, como que convidando ao espectador a um jogo investigativo e comparativo com a imagem original.

Figura 35 - Edgar Degas, Scène de ballet (Ballet Scene), Pastel sobre monotipia, 20,3 x 40,6 cm, 1879.



Fonte: OROZCO, 2019, p. 139.

Em 2019, Miguel Angel García Orozco organizou um catálogo com as monotipias de Degas. Trata-se de uma continuação de catálogo já organizado por Eugenia Parry Janis em 1968. Orozco ampliou a compilação de monotipias de Degas em relação ao trabalho de Janis.

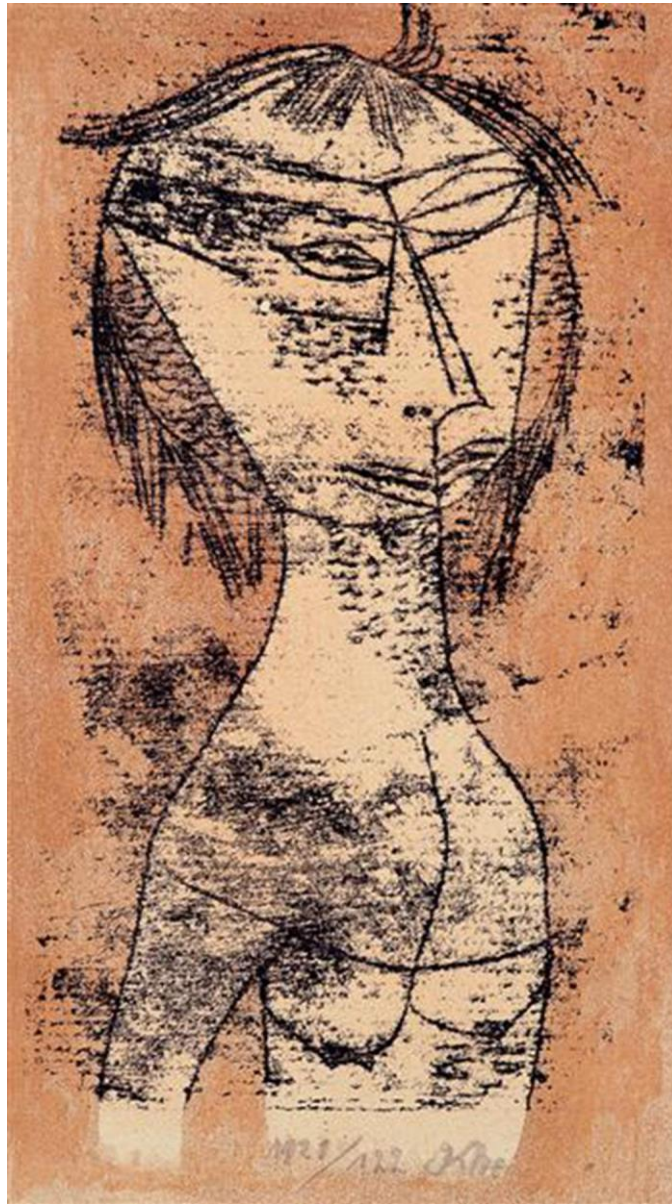
‘Com as ferramentas disponíveis e as técnicas utilizadas tanto como coletor e compilador de catálogos *raisonnées*, conseguimos fazer ressurgir muitos monotipos perdidos. Na verdade, o objetivo principal de embarcar neste projeto era encontrar, se possível, o paradeiro de todos os monotipos de Degas. No catálogo da Janis, a autora declarou faltar 44% (141) do total de 321 monotipos descritos. Cinquenta anos depois, apenas 13% permanecem na categoria de paradeiro desconhecido (52). É uma grande melhoria sobre Janis, mas não o suficiente para sentir uma satisfação completa. Qualquer ajuda para localizar o que ainda está faltando de monotipos seriam muito bem-vindos. Mas, acima de tudo, a principal conquista é que conseguimos elevar o número de monotipos catalogados de 321 no Janis para um total de 397. (...) Em nossa opinião, isso constitui um sucesso significativo’ (OROZCO, 2019, p. 9, tradução nossa)²⁷.

²⁷ “With the tools available and the techniques used both as a collector and compiler of catalogues *raisonnées*, we have managed to resurface lots of lost monotypes. In fact, the main purpose of embarking in this project was to find, if at all possible, the whereabouts of all Degas Monotypes. In the Janis catalogue, the author declared missing 44 % (141) of the total 321 monotypes described. Fifty years later only 13 % remain under the unknown whereabouts category (52). It is a big improvement over Janis, but not enough to feel a complete satisfaction. Any help in locating the still missing monotypes would be most welcome. But above all, the main achievement is that we have managed to raise the number of catalogued monotypes from the 321 in the Janis to a total of 397. (...) In our view this constitutes a significant success” (OROZCO, 2019, p. 9).

Além de Degas, Paul Klee foi outro artista com grande destaque na história da arte que explorou a técnica. Era considerado expressionista com influência do cubismo e surrealismo; suas produções em monotipia se assemelhavam e tinham características do desenho, com traços e linhas marcadas, classificadas como “*oil transfer drawings*” (desenhos de transferência a óleo).

Em “*The Saint of Inner Light*” (figura 36), Paul Klee utilizou a técnica de transferência (ou de traço) para realizar sua obra. Percebemos as linhas bem marcadas e definidas, no que parece ser a figura de um homem, talvez com a utilização de lápis. Também notamos as manchas de contato, inerentes ao método aplicado pelo artista.

Figura 36 - Paul Klee, The Saint of Inner Light. Monotipia, 1921.



Fonte: Wikiart.²⁸

A monotipia permite a experimentação, a exploração e a introdução de instrumentos diversos, contudo, o emprego de materiais não provenientes da gravura, como guache e acrílica, resultou na introdução da técnica em variados ambientes. Mas é constatado que as tintas solúveis ou a base de água secam muito rápido, e não permitem delongas na elaboração da obra, como também não permite a visualização das linhas aveludadas e manchas fluidas que só são possibilitadas pelas tintas gráficas a base de óleo. Portanto, para um trabalho que

²⁸ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/the-saint-of-inner-light-1921>. Acesso em 20 de dez. de 2021.

demanda de certo tempo e elaboração, os materiais de gravura continuam sendo essenciais para uma melhor execução e concepção de uma monotipia tradicional.

Apesar destas transformações, ao se fazer monotipias é impossível fugir de uma característica inerente aos processos de gravuras, que é a inversão da imagem. A característica da pintura e do desenho podem se mesclar, podem também se aproximar apenas do desenho (como fez Paul Klee, figura 36) ou apenas da pintura (como trabalhou Degas, figuras 34 e 35), mas a inversão sempre estará presente em todos esses processos.

Na contemporaneidade a monotipia oferece possibilidades para diversos artistas. Contudo, nesta dissertação pretendemos focar e trabalhar, nos processos de monotipia tradicional e com experimentações de suas técnicas.

3 – O PROCESSO CRIATIVO EM MONOTIPIA E ANÁLISE DOS RESULTADOS.

Neste momento da pesquisa, apresento as obras realizadas em monotipia abordando a temática da violência física contra o corpo da mulher, no desenvolvimento do processo da produção artística e nos aspectos teóricos das mesmas, utilizei as concepções metodológicas das autoras Rey (2002), Salles (2002) e Pimentel (2015), além do registro de análise de obras por meio da metodologia proposta por Panofsky (2007).

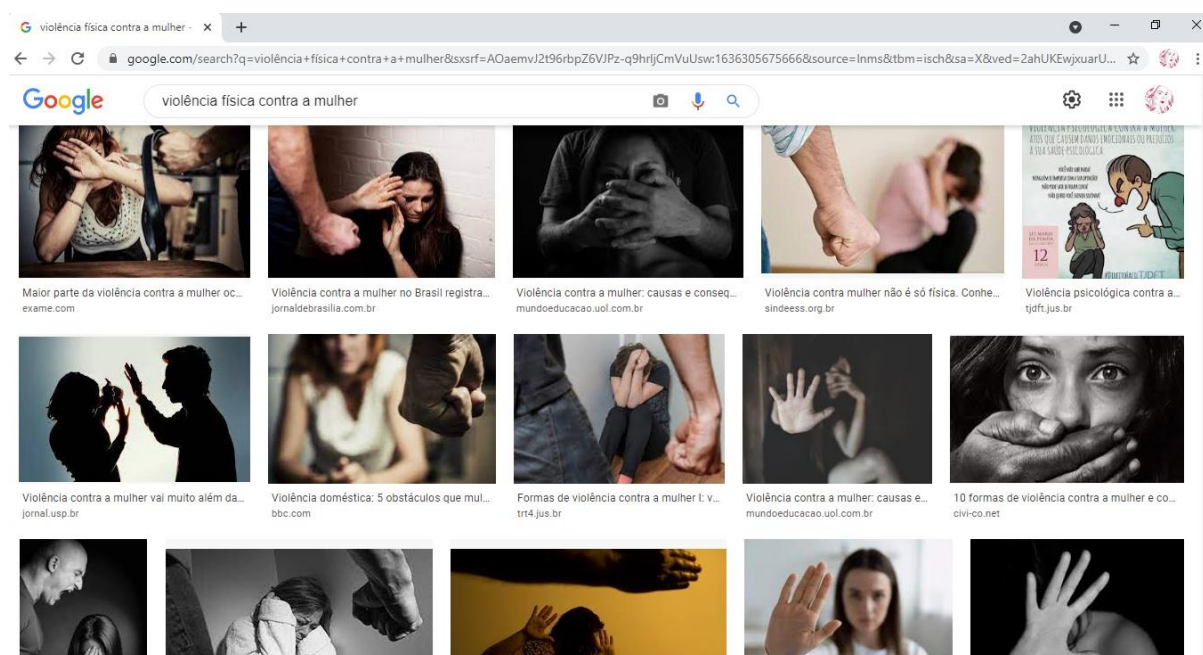
Inicialmente, procurei na internet imagens que tratam deste tema, tudo que foi encontrado serviu como subsídio para minha produção artística e nos resultados obtidos nessa investigação. No transcorrer dessas pesquisas, identifiquei um elemento que está sempre presente no que se refere as imagens que retratam a violência contra as mulheres: as mãos. Deste modo, resolvi adotar essa parte tão expressiva do corpo como recorte para a produção das obras, seguindo minha poética pessoal de realização de imagens fragmentadas.

A partir da definição na escolha das imagens e de que modo elas seriam representadas, comecei a produzir e a escrever. Apresento a seguir como se deu na prática esse processo criativo, que envolveu muitas experimentações, frustrações, alegrias e determinação até chegar a um resultado, o qual, considereei satisfatório.

3.1- As experimentações monotípicas e meu processo criativo

Ao iniciar as incursões em busca de como gerar reflexões sobre a violência contra o corpo feminino, objetivando apresentá-las no formato de obras de arte utilizando a técnica da monotipia, decidi fazer uma pesquisa na internet. Coloquei o termo “violência física contra a mulher” em um site de buscas, o “*Google*” e passei um longo tempo observando as fotos que surgiram na aba “imagens” (figura 37).

Figura 37 - Pesquisa em página da internet, Google.



Fonte: Página de pesquisa do Google.²⁹

Ao pesquisar por essas imagens, percebi que uma parte do corpo sempre estava em destaque nessas fotos: as mãos, tanto das vítimas quanto dos agressores. Observei ainda que elas também podem expressar e transmitir mensagens diversificadas, que podem ser de defesa, de agressão, de proteção, de acalanto, etc. Constatei também que as mãos, corriqueiramente estavam presentes em muitos trabalhos meus, talvez, eu já estivesse abordando essa temática por intermédio delas sem perceber.

As mãos podem expressar diversas mensagens em diferentes aspectos e culturas. Muitos gestos, por elas realizados, podem ser interpretados de formas diferentes de acordo com cada lugar do mundo.

Existe também a linguagem de sinais que se utilizam das mãos para o diálogo e transmissão de palavras, e variam de acordo com o país de origem. No Brasil, esta língua chama-se Libras (Língua Brasileira de Sinais). Do mesmo modo, alguns sinais podem mudar de acordo com a região/estado, assim como ocorre nas variações linguísticas do Português. “A Libras é a língua dos surdos brasileiros, que foi oficializada pela Lei Federal nº 10.436, de 24 de abril de 2002, e regulamentada pelo Decreto n.º 5.626, de 22 de dezembro de 2005” (GODOI et al., 2016, p.58).

A partir das observações realizadas nas minhas pesquisas para este trabalho, as quais apontaram referências de aspectos mencionados sobre as mãos serem destacadas nas

²⁹ Disponível em: encurtador.com.br/dekA2. Acesso em 1 de nov. de 2021.

imagens que registram cenas de violência, e desse modo, também serem veículos de mensagens, fiz um recorte e defini as femininas, como um elemento para representá-las em minhas obras.

Durante a pandemia, as mãos das mulheres também foram importantes instrumentos de mensagens. Foi criada a campanha “Sinal Vermelho Contra a Violência Doméstica” (figura 38), projeto de lei nº 741/21 criado pelo Conselho Nacional de justiça (CNJ) em união com a Associação dos Magistrados Brasileiros (AMB) em 2020, que visava ajudar as mulheres no período de isolamento social a denunciar seus agressores.

Os números de denúncias de violência doméstica aumentaram significativamente no período do isolamento social: os índices de feminicídio cresceram 22,2% em 2020 em comparação com os meses de março e abril de 2019. Para impedir que esse fenômeno continue a evoluir, o Conselho Nacional de Justiça se uniu à Associação dos Magistrados Brasileiros (AMB) e lançaram, em junho de 2020, a campanha Sinal Vermelho contra a Violência Doméstica. CNJ, 2020. (CNJ, p.1, 2020).

A ideia era que as mulheres conseguissem pedir ajuda em estabelecimentos que continuavam em atendimento presencial durante a pandemia, como farmácias, agências bancárias e órgãos públicos. Essa ajuda seria solicitada quando a mulher mostrasse um sinal vermelho na palma das suas mãos, então, ao verem este sinal os atendentes acionariam as autoridades policiais.

Figura 38 – Cartaz da Campanha sinal vermelho contra a violência doméstica.



Fonte: Site Conselho Nacional de Justiça.³⁰

Após ver todas essas imagens, relembrar sobre a “Campanha Sinal Vermelho” e decidir incorporar as mãos em minhas obras, fiz registros fotográficos pessoais de poses performáticas realizadas por mim, baseadas nas fotos encontradas durante a busca na internet (figura 37), cujos resultados me serviram de referência de anatomia. Nas fotografias (figuras 39 e 40), fiz diversos recortes até encontrar os fragmentos que gostaria de representar, estas foram as imagens utilizadas como referências para as obras.

³⁰ Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contra-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/>. Acesso em 1 de nov. de 2021.

Figura 39 - Fotografias autorais para referências.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 40 - Fotografias autorais para referências.



Fonte: acervo pessoal.

A figura 41 consta dos desenhos realizados com lápis 4B sobre papel ofício, a partir das fotos de referência. Estes desenhos foram utilizados e consultados diversas vezes durante o processo de criação das obras.

Figura 41 - Desenhos para referências.



Fonte: acervo pessoal.

Para a realização das monotípias, resolvi utilizar o papel de arroz japonês por ser fino e macio, dessa forma, me permitindo ter um controle razoável da criação das imagens, pois, em consequência da sua pouca gramatura é possível ver em seu verso, ainda que relativamente, com resultarão as imagens. As tintas utilizadas foram as gráficas, das cores vermelho e preto, pois, elas demoram a secar e, em razão disso, eu poderia dispor de um tempo maior nas realizações das imagens.

O intuito inicial da composição das obras seria de realizar a técnica de monotíпия aditiva com a cor vermelha para definir primeiramente as formas e com a tinta preta para fazer contornos nas imagens com o auxílio de um lápis de ponta fina. Mas, na primeira tentativa (figura 42) não aprovei o resultado: a imagem ficou confusa por ter tantas manchas de duas cores diferentes que acabaram por encobrir algumas linhas finas dos desenhos.

Figura 42 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Nem sempre o que planejamos sai como esperado, principalmente, quando fazemos uso da experimentação de ideias, que é algo muito constante no meu processo criativo. Nesse sentido, Rey (2002, p.133) comenta que a pesquisa em artes visuais “apresenta seu objeto em constante devir, isto é, em constante processo de formação/transformação, aproximando o conceito de origem segundo Benjamin (1985, p.43-44): ‘como algo que não cessa de nascer no devir e no declínio’”.

Esse tipo de pesquisa encontra seu respaldo teórico na *poiética*, uma ciência e filosofia da criação que considera os procedimentos que instituem o fazer de determinada obra:

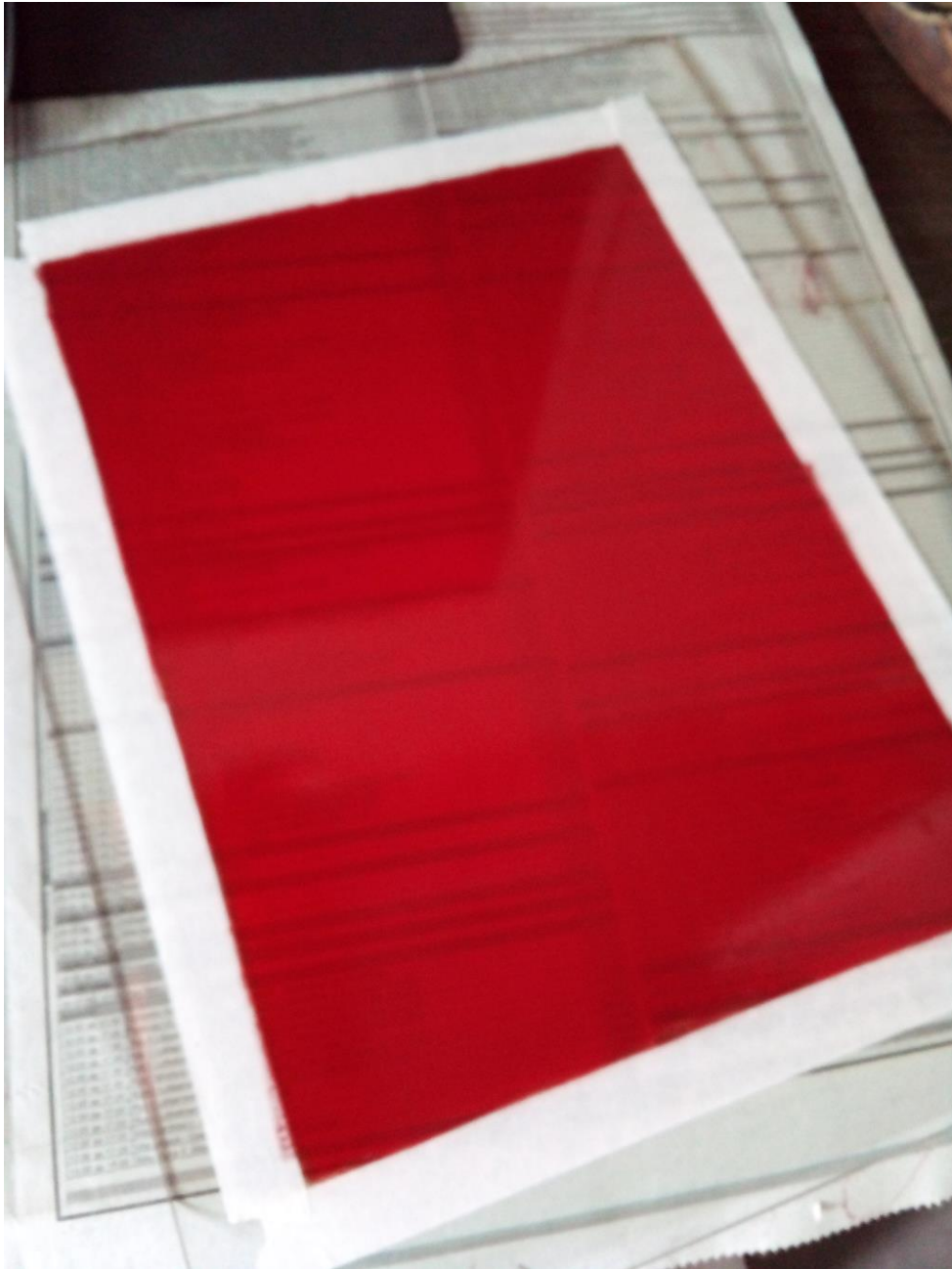
O objeto da Poiética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo. A Poiética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou,

tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita. (REY, 2002, p.134)

A figura 42 é o resultado dessa primeira experimentação. Ainda segundo Rey (2002), “a obra *se fazendo* constitui-se numa utopia na medida em que a idealização de um projeto é como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória” (REY, 2002, p.134). Então, a partir desta primeira tentativa, decidi continuar o caminho em busca da realização dos objetivos desta pesquisa.

O passo a passo desse primeiro processo (figura 42) se deu da seguinte maneira: preenchi uma placa de vidro com a cor vermelha (figura 43) e tentei fazer as sombras e manchas maiores para dar a impressão de pele. Pode-se perceber, vendo manchas ao redor do desenho, que não é possível ter o controle absoluto delas na monotipia. Depois de limpar a placa de vidro a preenchi novamente de preto e com o papel sobre essa placa fiz as linhas de contorno do desenho com um lápis de ponta fina. Nesse momento, mais algumas manchas apareceram aleatoriamente.

Figura 43 - Placa de vidro entintada.



Fonte: acervo pessoal

Relembrando a placa de vidro preenchida de vermelho (figura 43) utilizada durante o primeiro processo de realização da monotipia da figura 42, percebi que essa cor pode transmitir reflexões sobre a violência e também sobre a mulher. Vermelho é a tonalidade do sangue, das feridas e machucados, assim como também está muito presente em uma longa fase da vida de muitas mulheres, com a menstruação. Decidi então trabalhar apenas com esta cor e não utilizar mais a tinta preta.

Nesta segunda tentativa (figura 44) considerei o resultado mais agradável, pois as manchas ficaram menos definidas e o vermelho me proporcionou aparência de machucados. Contudo, não fiquei plenamente satisfeita.

Figura 44 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Esse processo da figura 44, se deu da seguinte forma: com a placa de vidro preenchida de vermelho pressionei levemente o papel para formar sombras e manchas, e logo em seguida passei o rolo sobre a placa novamente para uniformizar a tinta, estendi o papel por cima da placa e fiz o contorno do desenho com a ajuda de um lápis. Neste momento, apareceram algumas outras manchas.

Mesmo gostando do resultado, ainda não era o que eu esperava expressar, que eram imagens mais sóbrias, sem tantas intervenções das manchas. A partir daí, decidi testar mais

alguns desenhos usando apenas a cor vermelha e esta mesma técnica. Eis alguns resultados, os quais considere mais satisfatórios artisticamente (figuras 45, 46 e 47).

Figura 45 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Figura 46 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Figura 47 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 29,7 x 42 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Durante esse processo, percebi que as manchas existentes e os desenhos realizados permaneciam no vidro, formando uma imagem reversa, e ocorreu-me imprimir essa imagem residual no papel, com o auxílio de uma colher de pau. Sobre essas percepções que acontecem dentro de pesquisas em artes Pimentel (2015) fala que o trabalho é construído “ao mesmo tempo em que se desenvolve. É (re)pensado ao mesmo tempo em que é elaborado.” (PIMENTEL, 2015, p.97). A figura 48 mostra como a imagem ficou no vidro assim que imprimi as monotipias da figura 47.

Figura 48 - Placa de vidro com tinta gráfica.



Fonte: acervo pessoal.

O resultado da impressão do desenho que ficou no vidro (figura 49) não me agradou tanto, pois as manchas da retirada de tinta da monotipia anterior ficaram muito grandes e marcadas. Então, mais uma vez, pensei em buscar uma alternativa, um outro plano. Nesse sentido, essa pesquisa vai de encontro com o que pensa Salles sobre a crítica genética, que é uma investigação da obra de arte a partir da sua construção.

A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um processo complexo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos. (SALLES, 2002, p.14).

Meu processo criativo é um processo complexo e dispendioso em termos de tempo e material, e repleto de experimentações. Geralmente faço muitos trabalhos antes de chegar ao resultado que almejo. Isso me exige dedicação e “perda” de material. Adoto o termo “perda” porque geralmente essas experimentações, até chegarem ao produto final, não são aproveitadas por mim, me incomodam. Tendo a me livrar delas, numa inclinação pessoal ao desapego com a qual me defronto e debato constantemente, e diante do qual nem sempre me imponho: quase sempre cedo e descarto determinados trabalhos, o quais, talvez, poderiam ser mantidos numa gaveta de guardados para, quem sabe, serem revisitados um dia, por mim mesma ou por outrem...

Figura 49 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal

Decidi fazer mais uma tentativa, dessa vez, com a mesma técnica utilizada na impressão anterior. Fiz apenas os contornos sem pressionar o papel para fazer manchas, já que de certa forma elas seriam mesmo aleatórias, características do processo e apenas os contornos seriam conduzidos de modo controlado por mim. Preenchi a placa de vidro com a cor vermelha, a cobri com o papel e desenhei as imagens. Desse processo resultaram duas obras: uma monotipia de traço com os contornos (figura 50), e o desenho que ficou no vidro, monotipia subtrativa, que logo seria impresso em folha de papel arroz japonês com a utilização de uma colher de pau (figura 51).

Figura 50 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 51 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Os contornos com o fundo branco do papel (figura 50) não me agradam esteticamente, mas, o de fundo vermelho (figura 51) sim, por dialogar com o que estava buscando; imagens mais sóbrias, que explicitasse apenas as formas e não possuísse componentes que pudessem desviar o olhar dos elementos principais que gostaria de realçar, que eram as mãos. Portanto, a considero como produto final, juntamente com outras imagens com a mesma estética e que formam uma série de oito obras.

O resultado foram desenhos de linhas finas, figuras que estão bem evidentes com algumas poucas manchas resultantes do encontro do papel com o vidro preenchido de tinta, manchas essas que surgem de forma aleatória.

Discorro sobre cada uma seguindo o método de análise de Panofsky (2007). O pesquisador sintetizou a investigação de obras de arte em três momentos diferentes. O primeiro momento seria uma descrição pré-iconográfica da obra, uma interpretação primária e natural do que se vê. O segundo momento trata da análise iconográfica que liga “os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos.” (PANOFSKY, 2007, págs.50 e 51). O terceiro momento da análise das imagens é o nível iconológico, pelo qual o significado intrínseco ou conteúdo, “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensado numa obra.” (PANOFSKY, 2007, pág.52).

Para analisar cada imagem individualmente, recorrerei da metodologia de Panofsky em nível pré-iconográfico e iconográfico, e para uma análise geral de todas as obras, utilizarei do nível iconológico. Nesse sentido, sobre modificar, adaptar os métodos, Joly (1994) destaca: “não há método absoluto para a análise, mas sim opções a fazer, ou a inventar, em função dos objetivos.” (JOLY, 1994, p.54).

Na posição de artista que escreve sobre a própria obra, ponho-me apta a fazer alterações na metodologia que venha auxiliar em minhas intenções.

As obras analisadas aqui compõem uma série de oito imagens com a mesma técnica (monotipia subtrativa) e a mesma temática. As figuras que surgem são femininas. O fundo das imagens é vermelho e os desenhos aparecem em linhas finas, brancas, e em algumas partes dos desenhos essas linhas não se encontram.

São figuras incompletas e fragmentadas, seguindo o mesmo procedimento das fotografias (ver figuras 39 e 40), das quais utilizei recortes que focam em detalhes que fazem parte da minha poética visual:

A “poética do fragmento” (Coli, 2003, p. 300) reconhece a importância das partes do corpo não no sentido de buscar a reconstituição do mesmo, mas para demonstrar a beleza que os fragmentos contêm em si mesmos, sem haver a necessidade de reencontrar a unidade das obras. (FORTES, 2013, págs. 155 e 156).

A opção por representar fragmentos de imagens parte de uma predileção pessoal e por entender que o foco em determinadas partes de um desenho do corpo pode enfatizar ainda mais uma ideia do que se quer transmitir.

A interpretação iconológica geral representa as análises, os questionamentos e correlações geradas pelo espectador das obras. É a interpretação dos valores simbólicos que estão presentes nas imagens. Nesse sentido, ao observar as obras, podemos perceber que se

tratam de corpos femininos, que as imagens se utilizam das mãos para transmitir uma mensagem e que essa mensagem é de violência, tentativas de defesa, tristeza e/ou medo, mesmo que de forma sutil. O Brasil é um dos países com alto índice de violência contra as mulheres, convivemos com muitas mulheres que sofreram ou sofrem violência física. Diariamente, nas notícias dos jornais, ouvimos notícias como estas. Portanto, não é algo distante da realidade da maioria dos espectadores.

A cor utilizada de fundo, vermelha, também carrega um simbolismo de violência. O vermelho é a cor do sangue, do machucado. É também uma cor que está presente na vida de muitas mulheres ao longo do tempo, por meio da menstruação.

A escolha destas obras como resultado final se deu por uma questão particular; minha intenção era enfatizar as imagens das mãos femininas e que essas fossem o veículo transmissor da ideia de violência, dessa forma, não utilizei sombras, volumes e luz, apenas os contornos das figuras, o foco está nas formas delineadas do assunto e não nos detalhes menores.

Tentei ao máximo limitar o aparecimento de manchas no fundo das obras, manchas essas que são próprias dos processos de monotipia de transferência, essa tentativa foi feita para que o fundo não chamasse atenção mais do que os contornos apresentados.

Também não era minha intenção realizar imagens de violência explícita, com mutilações, machucados e ferimentos evidentes, mas criar algo sugestível e que conduzisse à reflexão.

Apesar de aparentarem simples, o processo de realização destas monotipias foi complexo e exigiu certa prática, olhar atento, e controle de força no ato de marcar os desenhos. Tive que mensurar o peso das mãos na concretização das imagens, pois se utilizado peso em demasia, o resultado são linhas grossas e muito marcadas, já se o emprego das forças das mãos for leve demais, o resultado é a perda dos desenhos durante a impressão. Esta dosagem de peso também influi nas manchas de fundo que aparecem no papel.

Além do mais, foram utilizadas, em conjunto, duas técnicas monotípicas: primeiramente a monotipia de traço, para demarcar a área desenhada e que logo foi descartada e, num segundo momento, a monotipia subtrativa, imprimindo a subtração que restou na placa de vidro, que em seguida foi impressa em papel arroz, resultando no produto final.

A seguir estão, em maiores detalhes, as oito monotipias frutos desta pesquisa, com as análises em nível pré-iconográfico e iconográfico seguindo a metodologia de Panofsky (2007) e onde podem ser constatadas as descrições referidas acima:

Figura 52 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: a figura 52 é um recorte que foca em um detalhe. Na imagem aparecem duas mãos, uma em primeiro plano e outra em segundo plano, essa percepção se dá pelo tamanho de uma mão que se amplifica em relação à outra. As mãos mostram suas palmas, dedos e linhas. Análise iconográfica: A configuração da cena dessas duas mãos aparenta um gesto de tentativa de proteção, como se algo fosse atingir alguém que tenta se proteger efetuando o movimento mostrado na imagem.

Figura 53 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: a figura 53 é composta de apenas um plano, é um recorte de uma imagem. Nela aparece um pedaço de um rosto, onde podemos perceber sobrancelhas, cílios e orelhas. Aparece o dorso de duas mãos em cima desse rosto. A maioria dos dedos se aproxima dos olhos e cobre o nariz da figura, enquanto os polegares se afastam e tocam as extremidades da face. Análise iconográfica: a posição das mãos, os olhos fechados e o arqueamento das sobrancelhas transmitem a sensação de uma pessoa que está com alguma preocupação.

Figura 54 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: a figura 54 é composta pelo recorte de duas mãos com as palmas viradas para frente. Uma mão está maior que a outra, sugerindo primeiro e segundo plano. Análise iconográfica: a configuração destas mãos apresentando bem as palmas denota uma tentativa de se desvencilhar de algo ou alguém, numa intenção de defesa.

Figura 55 - Monotipia sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: a figura 55 é composta por um rosto que se esconde em volta de dois braços. Conseguimos identificar cabelos, orelha e um pequeno pedaço do rosto da imagem. As mãos se cruzam e se escondem, mas conseguimos ver ainda alguns dedos. Análise iconográfica: A imagem demonstra uma tentativa de se proteger de algo ou alguém, mas também pode ser interpretada como uma reação ao sofrimento.

Figura 56 - Monotipia sobre papel japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: na figura 56 aparecem duas mãos com o dorso virado para frente. Conseguimos ver unhas, dedos e as marcas da pele das mãos. Não aparece nenhum rosto. Análise iconográfica: as mãos que se configuram em dorso se juntam como se alguém as levasse ao rosto, essa configuração pode demonstrar sofrimento.

Figura 57 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: A figura 57 é composta por duas mãos que se entrecruzam com suas palmas viradas para frente. As mãos parecem estar em um único plano, pois aparentam ser do mesmo tamanho. Análise iconográfica: as mãos se posicionam com as palmas para frente em um gesto que aparenta um instinto de defesa.

Figura 58 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 2021.



Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: a figura 58 é um recorte em único plano. Na imagem aparece um rosto em lateral com uma mão encobrindo apoiada na cabeça. Podemos ver o cabelo e a sobrancelha, além do dorso da mão e os dedos. Análise iconográfica: o rosto aparece lateralmente e o posicionamento da mão sugere uma ação de recusa a escutar algo ou até mesmo de sofrimento.

Figura 59 - Monotipia sobre papel arroz japonês, 21 x 29,7 cm, 2021.



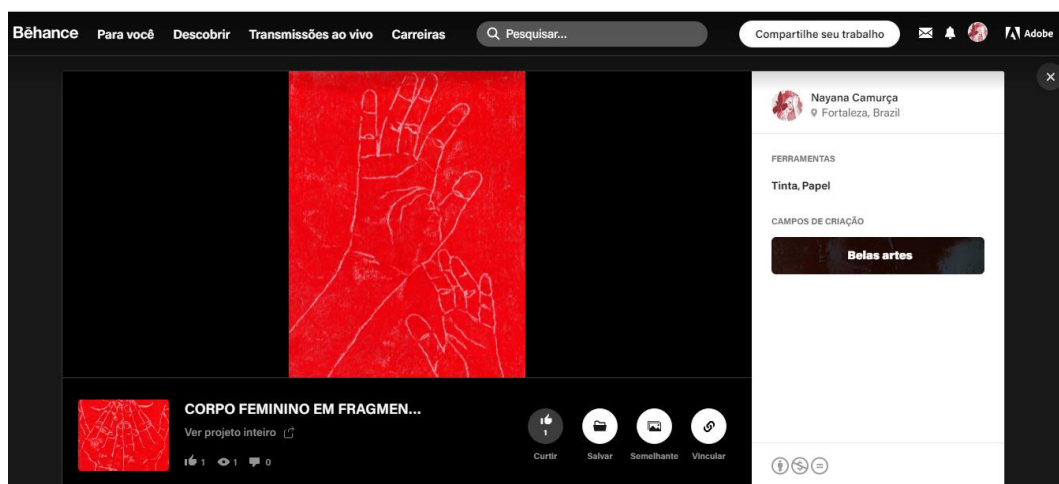
Fonte: acervo pessoal.

Análise pré-iconográfica: na figura 59 aparecem duas mãos com as palmas viradas para frente. A primeira mão é maior que a segunda, sugerindo assim a sensação de distância em relação à segunda. Análise iconográfica: as mãos viradas com as palmas para frente e seus gestos aparentam um sinal de defesa, um reflexo de proteção.

A pesquisa resultou na realização destas oito monotipias que tratam da violência física contra a mulher, são figuras femininas que tem as mãos como recorte principal e que foram expostas por meio de um produto: catálogo online disponível no site *Behance* (figura 60) pelo link: <https://www.behance.net/gallery/139800533/CORPO-FEMININO-EM->

FRAGMENTO-Nayana-Camurca. Behance é uma plataforma que hospeda projetos e portfólios de artistas de todas as partes do mundo, com ele podemos assegurar também os direitos autorais dos trabalhos postados. A disponibilidade do trabalho na internet possibilitou acessibilidade e ampliação da reflexão sobre a violência física contra o corpo feminino para um público bem maior e diverso. Também foram impressas, momentaneamente, cinco cópias físicas deste catálogo para distribuição e/ou inscrição em editais de exposição. Outro resultado do trabalho foi a escrita sobre a técnica de monotipia, que pode vir a ser objeto de consultas acadêmicas futuras.

Figura 60 - Catálogo online.



Fonte: Página site Behance de Nayana Camurça.³¹

Realizar esta dissertação significou muito para mim, pois o assunto é de extrema importância e relevância social e me sensibiliza enquanto mulher. Foi também importante descrever e escrever sobre o meu processo criativo, pois pude perceber de forma mais enfática como ele funciona.

³¹ Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/139800533/CORPO-FEMININO-EM-FRAGMENTO-Nayana-Camurca>. Acesso em 20 de março de 2022.

Considerações finais

Este estudo teve como temática a violência contra o corpo feminino por meio da concepção e reflexão sobre o meu próprio processo criativo e minha poética, que se constitui em recortes de imagens de corpos femininos incompletos, fragmentados.

No intuito de proporcionar uma melhor compreensão dessa poética, considerei importante destacar dentro da História da Arte, o momento em que as imagens fragmentadas passam a fazer parte das representações de diversos artistas. Com isso, me fundamentei nas pesquisas de dois autores, Coli (2003) e Moares (2010).

Para abordar acerca dos corpos femininos, também considerei importante entender como e por quem foram empreendidas as representações destes ao longo do tempo, e qual a posição das mulheres tem tido e têm dentro do circuito artístico, com o aporte da teórica Nochlin (2016).

Igualmente, considerei importante abordar a problemática da violência contra a mulher a partir do livro “Gênero, Patriarcado e Violência” da autora Saffioti (2004). Essa autora reflete acerca do lugar da mulher na sociedade, o que nos diz muito sobre as violências sofridas por estes corpos atualmente.

A técnica artística utilizada para conceber este trabalho foi a de monotipia, que em sua realização envolve aspectos do desenho, da pintura e da gravura. Dessa forma, considerei importante entender as características de cada linguagem e como elas estão presentes dentro da monotipia.

A pesquisa desenvolveu-se procurando atender aos objetivos traçados para este trabalho: com a produção de oito monotipias, no intuito de suscitar reflexões acerca da violência contra o corpo feminino a partir da apreciação das imagens que foram publicadas em um catálogo de forma online, e, mais especificamente, compreender, descrever e analisar meu próprio processo criativo dentro da escrita. Essas obras são recortes de imagens que tem as mãos como foco principal. A partir das minhas buscas por referências sobre imagens que representassem a violência contra a mulher, percebi que as mãos eram sempre evidenciadas nessas ações, tanto dos agressores quanto das vítimas. Desse modo, quis mostrar as mãos das mulheres, em imagens que demonstrassem reações e tentativa de proteção por parte das vítimas.

Os resultados obtidos nessa pesquisa me fizeram perceber que este trabalho pode ter um prosseguimento, pois, a partir dele, pude amadurecer e iniciar nas incursões de diálogo entre investigação e produção. Nesse sentido, mais do que uma conclusão desta dissertação,

essas obras realizadas podem vir a ser também um ponto de partida de uma nova produção visual.

A metodologia utilizada foi a de uma pesquisa em arte com uma abordagem qualitativa e se deu a partir da minha própria prática artística. Para tal, apresentei o passo a passo como desenvolvi minhas obras e os percursos que me levaram a alcançar o objetivo final. Ao ressaltar cada aspecto, peculiaridade, que se deu na construção metodológica desta pesquisa, pretendi enfatizar que a sua dinâmica pessoal é condizente com o trabalho de cada artista. Além disso, percebi que podemos construir nosso objeto de estudo vivenciado entre a prática e a teoria e, concomitantemente, refletir e escrever nossas percepções a elas inerentes. Desenvolvida pela própria artista/pesquisadora, a metodologia demonstra que é possível ser única e original. Contudo, também pode ser traiçoeira, e qualquer desatenção pode nos levar a não registrar momentos importantes da pesquisa, tanto visual quanto na parte escrita, o que exige rigor acadêmico e atenção para a dominarmos, e dela podermos, quiçá, registrar os mínimos detalhes.

E não foi outra a minha maior dificuldade com esta metodologia: pensar e agir como artista e pesquisadora simultaneamente, mantendo-me atada às técnicas de escrita e de execução artística sem que essas sufocassem a intuição e a inspiração.

De qualquer forma, considero que tenha conseguido chegar aos objetivos desta pesquisa contribuindo para a reflexão sobre a violência contra o corpo feminino mediante a criação de imagens em monotipia e com a publicação destas por meio de um catálogo disponibilizado online, de forma que possa alcançar muitas outras pessoas. Também pude documentar um processo criativo sobre a técnica em questão, que pode vir a ser consultado por outros pesquisadores. Realizar este trabalho foi de extrema importância para mim, pois a temática é de grande relevância social. Nesse período de reflexão, escrita e produção visual pude também perceber e refletir sobre o meu processo criativo de fato, o que ainda não tinha feito.

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, Fernando Gómez. **Gravura: uma introdução**. Vitória: UFES. Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Fatos e mitos, a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTOLETTI, Andréa. **Gravura: história, técnicas e contemporaneidade**. Curitiba: InterSaberes. 2016

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas, SP: Papirus Editora,

CNJ - Conselho Nacional de Justiça, 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2272154>. Acesso em 25 de fev. de 2022.

COLI, J. **O sonho de Frankenstein**. In A. Novaes (Org.), O Homem-máquina. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAVERO, Sandra Maria Correia. **Caderno de Estudos: Gravura**. Centro Universitário Leonardo da Vinci. – Indaial, Grupo UNIASSELVI, 2009.

FORTES, Isabel. **Corpo em pedaços: a potência do fragmento**. Arquivos Brasileiros de Psicologia (Online), v. 65, p. 152-162, 2013.

GODOI, et al. Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS: a formação continuada de professores. Uberlândia: EDUFU, 2016. Disponível em: http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book_lingua_brasileira_de_sinais_v3_2016_0.pdf. Acesso em 20 de dez. de 2021.

GREENBERG, Clement. **A pintura moderna**. In: A Nova arte/Gregory Battcock. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Violência contra as mulheres em dados**. 2020. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados/por-dia-729-casos-de-lesao-corporal-dolosa-sao-enquadrados-na-lei-maria-da-penha/>. Acesso em 1 de novembro de 2021.

IPEA. **Atlas da Violência**. 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

ISODA, Gil Tokio de Tani e. **Sobre desenho**: estudo teórico-visual. 2013. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade

de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em 2 de jun. de 2021.

Joly, Martine (1994) — Introdução à Análise da Imagem, Lisboa, Ed. 70, 2007 — Digitalizado por SOUZA, R.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Editora Vozes, 2º ed. 2013.

MAINE MUSEUM OF ART. **Glossary of Printmaking Terms**, 2019. Disponível em: <https://zam.umaine.edu/wp-content/uploads/sites/96/2013/09/Printmaking-Glossary.pdf>. Acesso em 23 de fev. de 2021.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 1º edición, 2003.

Mono, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/mono>. Acesso em 12 de set. de 2020.

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MOTTA, Edson. **Iniciação à pintura por Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OROZCO, Miguel Angel García. **Degas Monotypes: A Catalogue raisonné**. Catálogo. 2019.

PALET I CASAS, Antoni. **Tratado de pintura: color, pigmentos y ensaio**. Edicions de La Universitat de Barcelona, 2002.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PARRAMON, José Maria. **Fundamentos do Desenho Artístico**. 1º ed. Editora WMF Martins Fontes Editora LTDA., São Paulo. 2007.

PAULA, F. S. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil. 2014.

PEDROSA, Adriano. **Catálogo Guerrilla Girls MASP**, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em 28 de outubro de 2019.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. In Revista ouvirouver, Uberlândia (MG), v. 11, n. 1, p. 88-98, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>> Acesso em: 27 out. 2019.
RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte: pintura, imaginária, obra de talha**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 1984.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O que é desenho**. 1º ed. Lisboa, Quimera, 2003.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura**. Lisboa. Imprensa Nacional. 1875.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1ºed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALLES, C. A. **Imagens em construção**. Farol (Vitória), Vitória - Espírito Santo, v. 2, p. 13-25, 2002.

SANTOS, L. S. E., et al. **Impactos da pandemia de COVID-19 na violência contra mulher: reflexões a partir da teoria da motivação humana de Abraham Maslow**. Universidade federal do Rio de Janeiro, jul. 2020. Disponível em: Acesso em 30 de maio de 21.

Tipia in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/-tipia>. Acesso em 9 de dez. de 2020. 1996.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 19, n. 32, nov. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/43755>>. Acesso em: 31 maio 2021.

ZACCARA, Madalena. **Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX: Fédora do Rego Monteiro Fernandez**. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/frm_mz.htm>. Acesso em 22 de jan. de 2021.