

“COISAS DE MENINA”

Por uma desconstrução



Ana Cruz

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ARTES VISUAIS - BACHARELADO

ANA MARIA SILVA DA CRUZ

“COISAS DE MENINA”

Por uma desconstrução

Goiânia
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Ana Maria Silva da Cruz**

Título do trabalho: **“COISAS DE MENINA” Por uma desconstrução**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Silva Da Cruz, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 00:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2024, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4341252** e o código CRC **81BB94FB**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ANA MARIA SILVA DA CRUZ

“COISAS DE MENINA”

Por uma desconstrução

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Orientadora: Dra. Flávia Leme de Almeida
Coorientadora: Dra. Eliane Maria Chaud

Goiânia

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cruz, Ana Maria Silva da
"Coisas de Menina" [manuscrito] : Por uma desconstrução / Ana Maria Silva da Cruz. - 2024.
LXXX, 80 f.

Orientador: Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida; co-orientadora
Dra. Eliane Maria Chaud.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Papéis de Gênero. 2. Ambiente Doméstico. 3. Objetos Cotidianos. 4. Relações de Poder. 5. Memória. I. Almeida, Flávia Leme de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 26 dias do mês de janeiro do ano de 2024 iniciou-se, às 10h30 no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “**COISAS DE MENINA” Por uma desconstrução**, de autoria de **Ana Maria Silva da Cruz**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profª. Dra. Flávia Leme de Almeida (FAV/UFG), com a presença da coorientadora Profª. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), e participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profª. Dra. Carla Luzia de Abreu (FAV/UFG) e Profª. Me. Nara Cristiane de Miranda Rangel (Doutoranda no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) à estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC **Aprovado**. A banca destaca o mérito e a relevância do tema para as artes visuais, bem como para os estudos de gênero e, por unanimidade, que publique o texto e dê continuidade à pesquisa em nível de mestrado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Leme De Almeida, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 29/01/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nara Cristiane de Miranda Rangel, Usuário Externo**, em 30/01/2024, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Maria Silva Da Cruz, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 00:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4332955** e o código CRC **49FFC7EA**.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) defendido e aprovado publicamente em 26 de janeiro de 2024, pelos seguintes membros da banca:

Profa. Dra. Flávia Leme de Almeida – Orientadora
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Eliane Maria Chaud – Coorientadora
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu - Avaliadora
Universidade Federal de Goiás

Profa. Me. Nara Cristiane de Miranda Rangel - Avaliadora
Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Goiânia – GO

2024

Dedico esta pesquisa à pequena Ana, que um dia acreditou que não poderia voar. Você pode!

AGRADECIMENTOS

A todos os meus professores, que me ensinaram e ajudaram em minha trajetória, principalmente aos professores Dr. Rubens Pilegi e Dra. Eliane Chaud, pela paciência, conversas, incentivo e por me ajudarem a encontrar o meu caminho.

Agradeço especialmente a minha orientadora querida, Dra. Flávia Leme, pelo acompanhamento, incentivo e apoio. E por ser minha inspiração e exemplo.

Aos meus colegas de curso e amigos, pelas trocas e conversas.

Aos membros da banca avaliadora, por aceitarem o convite e participarem deste momento tão importante.

A Alef Iury, pelo apoio, carinho, cuidado e compreensão.

Agradeço também àquele que me guia, por me permitir estar aqui, e a todas as pessoas importantes em minha jornada e que não estão mais neste plano, mas que sempre estarão presentes.

RESUMO

Esta pesquisa trata sobre as dinâmicas associadas à construção dos papéis de gênero nas famílias goianas, com o foco no papel da mulher concebido e construído socialmente, por meio da análise das manifestações do poder masculino nos espaços da casa e por meio dos objetos do cotidiano. Utilizo o método cartográfico uma vez que minha pesquisa é subjetiva e autoinvestigativa. Abordo a relação entre objetos cotidianos, espaço doméstico, relações de poder e formação de identidades sociais. Meu trabalho parte de minha jornada pessoal e tem como objetivo a construção de objetos que reflitam as questões apresentadas.

Palavras-chave: Ambiente doméstico; Memória; Objetos Cotidianos; Papéis de gênero; Relações de poder.

ABSTRACT

This work explores the dynamics of gender role construction within families in Goiás, focusing on the socially conceived and constructed role of women. This analysis examines the manifestation of male power within domestic spaces and through everyday objects. I make use of the cartographic method as this research adopts a subjective and self-investigative approach. I explore the interplay between everyday objects, domestic spaces, power relationships, and the formation of social identity. My work is drawn partially from my personal journey, and aims to create objects that reflect the themes being presented.

Keywords: Domestic environment; Memory; Everyday objects; Gender roles; Power relationships.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1-2.** Ana Cruz. *Em(quadros)*, 2019. **Pág. 38.**
- Figura 3.** Ana Cruz. *Sem Título*, 2019. **Pág. 40.**
- Figura 4-7.** Ana Cruz. *Trajetos da Memória*, 2021. **Pág. 41.**
- Figura 8-10.** Ana Cruz. *Quem sou eu?*, 2019. **Pág. 43.**
- Figura 11.** Beth Moysés. *Memórias do afeto*, 2000. **Pág. 45.**
- Figura 12-17.** Ana Cruz. *Coisas de menina*, 2023. **Pág. 51.**
- Figura 18.** Letícia Parente. *Tarefa 1*, 1982. **Pág. 52.**
- Figura 19-20.** Birgit Jürgenssen. *Hausfrauen – Küchenschürze*, 1975. **Pág. 54.**
- Figura 21-26.** Ana Mendieta. *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972. **Pág. 55.**
- Figura 27-28.** Processo de produção dos batons de concreto. 2023. **Pág. 56.**
- Figura 29-30.** Ana Cruz. *Delicadeza a rigor*, 2023. **Pág. 57.**
- Figura 31-34.** Ana Cruz. *Mal passado*, 2023. **Pág. 59.**
- Figura 35.** Flávia Leme. *É pra ver ou pra comer?* - Série P.F. (Peito Fake), 2016. **Pág. 61.**
- Figura 36.** Flávia Leme. *Peito resfriado corte bandeja* – Série P.F. (Peito Fake), 2016. **Pág. 62.**
- Figuras 37-39.** Ana Cruz. *Esboço da obra Coa-dor*, 2023. **Pág. 65.**
- Figura 40-41.** Processo de impressão da obra. 2023. **Pág. 66.**
- Figura 42-44.** Ana Cruz. *Felizes para sempre*, 2023. **Pág. 67.**
- Figura 45.** Ana Cruz. *Bola*, 2023. **Pág. 69.**

SUMÁRIO

13	INTRODUÇÃO	
		PASSADO PRESENTE 18
21	COSTUMES E LEGADOS	
		VOZ E SILÊNCIO 27
36	MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS	
		PRODUÇÕES E PROCESSOS 48
74	CONSIDERAÇÕES FINAIS	
		REFERÊNCIAS 76

INTRODUÇÃO

Há 91 anos atrás, as mulheres brasileiras deram um grande passo em busca da igualdade de gênero, pois naquele ano, elas conquistaram o direito a voto em todo país pelo Decreto 21.076 de 24 de fevereiro de 1932, apenas três anos depois dessa data, nascia meu pai, na cidade de Serra Negra do Norte, interior do estado do Rio Grande do Norte.

Eu nunca conheci a minha avó paterna e penso que ela deve ter falecido muitos anos antes de eu nascer, mas não seria absurdo supor que ela não tenha tido acesso à educação e mesmo tendo conquistado o direito ao voto, não me surpreenderia descobrir que ela nunca tenha votado.

Em 1962 a pílula anticoncepcional chegava ao Brasil, conforme conta o artigo “Pílula anticoncepcional completa 60 anos no Brasil em meio a dúvidas e mitos” publicado pela repórter Maria Tereza, na Folha de São Paulo em maio de 2022. A pílula, permitiu às mulheres terem mais autonomia e liberdade sobre seus corpos, mas esse direito não chegou para todas. Minha mãe nasceu cinco anos antes dessa data, em Uberlândia, Minas Gerais, sendo a quarta filha dentre os doze de minha avó, que não teve direito a decidir quantos filhos gostaria de ter e nem ao menos com qual homem gostaria de se casar.

E em 1989, na cidade de Quirinópolis, interior do estado de Goiás, eu nasci, como última filha dos 15 filhos de meu pai. Talvez você leitor esteja se perguntando por que essas informações seriam relevantes. Bem, a minha história é o que move a minha arte, mas menciono essas datas apenas para localizar o leitor e dizer que apesar das conquistas, ainda há muito a ser feito, pois os direitos nem sempre chegam a todas, e que mesmo tendo sido uma criança dos anos 90, recebi a mesma educação que meus pais, sendo criada nos moldes da década de 1950.

Embora a história de cada um de nós seja individual, não fui a única, cresci vendo a maioria das mulheres à minha volta recebendo o mesmo tipo de instrução, com papéis bem distintos no funcionamento da casa e da sociedade. Conforme me ensinou a minha mãe, às mulheres cabiam lavar, passar, cozinhar, arrumar a casa, ter os filhos de seu marido, ser silenciosa, discreta, recatada, usar roupas abaixo da linha dos joelhos, não beber bebidas alcoólicas, pois seria feio para uma mulher, dentre tantas outras regras diárias.

Todos os direcionamentos vinham sempre muito bem respaldados por exemplos de mulheres que se portaram mal e acabaram solteiras ou como minha mãe dizia, “beatas solteironas”. Ou mesmo por relatos de mulheres que agiam tão “mal” que foram abandonadas por seus maridos e tão mal faladas que nenhum outro homem as quis. Isso me era passado como se fosse um sinônimo de fracasso na vida, e tenho certeza que ainda hoje, uma mulher não se casar e ter filhos ainda é visto da mesma maneira por muitas pessoas.

Hoje em 2023, momento em que escrevo este trabalho, tendo narrado brevemente nos parágrafos anteriores um pouco de minha vida, gostaria de trazer a você leitor algumas questões para refletir: Até onde as leis se aplicam no Brasil? Os direitos das mulheres chegam para todas? O quão profunda é a mudança que vemos no quesito de direito das mulheres e igualdade de gênero, e o quanto as mesmas estruturas e pensamentos arcaicos e retrógrados continuam sendo propagados?

Quantas meninas ainda são ensinadas que não podem fazer determinados tipos de tarefas por serem “coisas de menino”, e quantos garotos são impedidos de usarem algumas roupas e cores, ou mesmo reprimidos no modo de falarem ou impedidos de chorar quando se sentem tristes por isso ser considerado “coisas de menina”? Pensar essas questões envolve também pensar no modo como essas estruturas ainda existem e são propagadas.

O papel que o espaço doméstico e os objetos cotidianos desempenham na propagação do machismo estrutural e na formação de identidades sociais, sejam refletindo a sociedade em que estamos inseridos, ou atuando como

transmissores dessa mesma cultura, é o tema principal da presente pesquisa, que teve como objetivo, a construção de objetos que viessem a refletir acerca dessa construção social no ambiente doméstico.

A pesquisa teve como ponto de partida a minha experiência pessoal enquanto mulher, sendo assim, devo dizer que esta possui um caráter subjetivo e um tanto autoinvestigativo, e não tendo nesta a pretensão de manter-me alheia a um tema tão intrínseco a minha vida, opto por trazer aqui a minha própria história como objeto de pesquisa, onde relaciono minhas experiências pessoais, com alguns estudos já realizados na área.

Para a realização dessa pesquisa, elegi o método cartográfico, por entender que este seria o mais adequado e atenderia as demandas do meu processo, uma vez que é capaz de me fornecer escopo para uma pesquisa mais subjetiva, autoinvestigativa e flexível, além de ter característica participativa, na qual o pesquisador não atua como observador, mas está inserido no território de sua análise. Pois a pesquisa cartográfica, “não se trata, portanto, de uma pesquisa *sobre* algo, mas uma pesquisa *com* alguém ou algo” (Alvares; Passos, 2009, p. 135, grifo nosso).

Habitar o território, é uma característica fundamental no método cartográfico para se construir o conhecimento, como explica Passos e Barros (2009, p. 20) o pesquisador, no campo de sua pesquisa, não é apenas um observador, uma vez que “[...] não há neutralidade do conhecimento, pois toda pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata no discurso cioso das evidências [...]”, sendo assim, a medida em que se pensa a pesquisa como uma forma de intervenção, Passos e Barros nos dizem que:

[...] conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos [...] (Passos; Barros, 2009, p. 30).

Conhecer é criar, fazer e transformar, e não apenas registrar, é necessário fazer parte, afetar e deixar-se ser afetado. Considero minha pesquisa, como uma jornada não somente artística, mas também pessoal, onde busco compreender o meu caminho, minhas escolhas, e minha própria constituição enquanto ser humano e mulher.

Os espaços da casa e os objetos cotidianos, principalmente os de uso domésticos, ou seja, destinados às atividades da casa, possuem um papel essencial na minha pesquisa, inicialmente pela sua presença marcante em minhas memórias, uma vez que os afazeres domésticos na minha família, assim como na casa de tantas ou mulheres brasileiras, era uma tarefa exclusivamente destinada e obrigatória às mulheres, e posteriormente também pelo papel que estes podem exercer na construção social.

É necessário dizer antes de mais nada, que a presente pesquisa tem um caráter introdutório de um tema amplo e complexo, e que aborda algumas reflexões que vêm sendo discutidas por inúmeros pesquisadores no que se refere às questões de gênero, de modo a construir um breve panorama do assunto que pretendo debater mais profundamente em meus estudos posteriores.

Sendo assim, o estudo dos objetos e do ambiente doméstico foram divididos em dois tópicos principais tratados no capítulo I, o primeiro traçando uma relação entre espaço doméstico e poder, onde trago a influência do coronelismo em Goiás, refletido no poder de domínio masculino e na submissão da mulher, exercido pelos homens nas famílias goianas no ambiente da casa.

Já no segundo tópico, trago a relação entre objetos domésticos e a formação de identidades sociais, onde falo sobre questões de gênero e formação de identidades a partir da perspectiva da cultura material no espaço doméstico, tendo como base a pesquisa da historiadora Vânia Carvalho, em seu livro, *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870 – 1820*.

No capítulo seguinte, apresento algumas reflexões sobre a minha trajetória no curso de artes visuais e apresento trabalhos que me levaram a questionar e aprofundar meu interesse na estrutura social e no ambiente familiar. Já no terceiro e último capítulo, trago as minhas produções e objetos construídos no decorrer da minha pesquisa, minhas reflexões, materiais utilizados, processos de criação e referências artísticas.

E por fim, não trago uma conclusão, mas apenas uma consideração sobre o trabalho realizado e minhas descobertas nesse trajeto, uma pesquisa cartográfica, é uma pesquisa sempre aberta, pois cartografar exige movimento, e só é possível conhecer e construir o caminho, se nos pusermos a caminhar.

PASSADO | PRESENTE

Quando criança, minha mãe sempre me perguntava o que eu queria ser quando crescer, e eu respondia, “professora”, após a minha resposta ela se animava a contar também o seu sonho, começando sempre com a mesma frase, “seu eu fosse homem”, ela dizia, “eu queria ser caminhoneiro”.

Sempre me recordo de ter quatro grandes sonhos quando era criança, anseios que eu cultivava e guardava dentro do peito sem que ninguém soubesse. O primeiro deles era o sonho de um dia sair daquele lugar. O segundo, o sonho de viajar pelo mundo. O terceiro, era o desejo de ser adulta. E o quarto, era o sonho de ter nascido menino.

Eu não queria ser menino por me identificar como tal, o meu desejo por ter nascido um menino, provinha do fato de que por toda a minha vida eu fui moldada a acreditar que apenas sendo homem eu poderia fazer o que eu quisesse. Hoje, uma mulher adulta, consigo perceber que todos os meus sonhos se resumiam a um só, o sonho de ser livre.

A casa da minha infância era uma casa simples, inicialmente composta por apenas dois cômodos feitos de placas de muro, que tinham a função de sala e cozinha durante o dia, e quartos durante a noite, morávamos cinco pessoas. A casa velha virou depósito quando construímos aos poucos a casa da frente, um cômodo por vez, um piso por vez, o que acabou transformando-a em um mosaico de tempos distintos com portas e janelas diferentes em cada cômodo, e pisos de texturas e cores variadas.

A casa era simples, mas sua estrutura era rígida e suas divisões iam além das paredes. Meu pai ocupava o maior espaço na casa, e não me refiro a um espaço físico, mas a sua presença imponente, a qual era percebida com

maior intensidade. Seja pelo seu lugar à ponta da mesa, ou no sofá de dois lugares na sala, no maior prato ao fundo do corredor, no copo marrom à direita do filtro de barro, na rede de estampa quadriculada pendurada na varanda ou mesmo na bíblia de capa escura e desgastada ao lado da cama, e em outros tantos objetos, que permitiam que mesmo estando ausente, sua presença ecoasse pela casa e assim também, a pressão de sua autoridade.

A “casinha”, como chamávamos, virou depósito, mas também reduto masculino, durante o dia não era mais que um local cheio de coisas velhas, mas logo ao entardecer, o espaço se tornava restrito, acessado apenas pelo proprietário, meu pai. Mas seu território também se espalhava por outros cômodos, a depender do dia, e da utilização que ele pretendesse ali.

Eu realmente não consigo me lembrar de qualquer objeto de minha mãe, a verdade é que sua presença era marcada pela função de lavar, passar, cozinhar e cuidar dos filhos, e seu espaço maior sempre foi o mesmo, a cozinha. Sua presença era notada apenas pela arrumação e pelos poucos detalhes decorativos espalhados pela casa, como na cortina de renda amarelada do quarto ou nos inúmeros conjuntos de forrinhos de crochê sobre os móveis, ou mesmo nos vários tapetes feitos de retalhos e trançados a mão, espalhados pela casa.

Sua ausência também era percebida pelos mesmos motivos. Muitos dias fora de casa rendiam uma camada espessa de pó que se assentava no piso, as poucas louças que eram lavadas ficavam impregnadas por gordura, assim como todo o resto da cozinha. Pilhas de roupas sujas se amontoavam, e uma ou outra eram encontradas encardidas e amassadas no varal. Minha mãe dizia, que era possível saber se um homem era casado apenas olhando o estado da casa, se estivesse arrumada, era porque havia uma mulher ali.

Na casa da minha família, minhas funções eram similares às da minha mãe, e ela fazia questão de me ensinar tudo que ela dizia ser “coisas de menina”, como lavar, passar, cozinhar, dentre outras que para ela seriam necessárias para se conseguir um bom marido. Dentre os inúmeros ensinamentos, havia também regras de

posturas e comportamentos adequados à uma mulher, como “sentar-se como moça”, não gritar, não responder, falar baixo, e aqueles que eram tidos como comportamentos inadequados, eram colocados como grave pecado e desobediência às leis divinas, sendo passíveis de punição.

Há poucos anos atrás, quando ainda morava naquela casa, eu não percebia como o interior de uma residência, seus móveis, objetos e disposições, têm a capacidade de refletir a estrutura de uma organização familiar e as relações de poder estabelecidas ali.

Uma posição à mesa, um simples prato de uso exclusivo, espaços restritivos destinados a um usuário, são exemplos simples, mas que evidenciam como o poder e a dominância de alguns sobre os outros, pode se revelar na dinâmica das escolhas, disposições e simples uso dos objetos a sua volta, e em como essas relações de poder são percebidas pelos membros do grupo familiar.

O fato de minha mãe não ter um espaço privativo ou objetos de uso exclusivos, demonstram que seu poder e relevância eram mínimos, o que sentia ou pensava eram tratados com irrisórios e sua voz era quase sempre negligenciada, pois ao patriarca pertencia o papel de dominação e liderança, e meu pai, era a autoridade máxima e central da família.

A autoridade masculina nas famílias brasileiras, em especial nas goianas, ainda é algo comum, fruto de uma estrutura na qual o homem detém o poder sobre a mulher, filhos e negócios. Essa estrutura vem perdendo força com o passar do tempo, mas ainda se mantém, e encontra maneiras de se renovar, como afirmam Dutra e Arbués (2019, p.690) “é inquestionável no ambiente doméstico de famílias goianas a autoridade patriarcal que mantém as mulheres sob um rígido controle”. Segundo as autoras, é possível verificar a existência de um legado cultural, que deixou marcas na sociedade brasileira e goiana. Dutra e Arbués, traçam um paralelo entre o coronelismo em Goiás e a persistência dos casos de violência contra mulheres no estado.

Os coronéis exerciam o controle das pessoas da região, e as obrigava a realizar suas vontades, se aproveitando da falta de informação e instrução dessas pessoas, porém esses coronéis, “não se limitavam somente ao âmbito sociopolítico. Mas também no doméstico, onde a relação de dominação, se estendia sobre a família e seus empregados” (Dutra; Arbués, 2019, p.690).

É interessante refletir sobre essas questões, pois quando criança, influenciada pelas novelas de época que passavam na TV, costumava ver meu pai como um “barão do café” ou um “senhor de engenho”, pois sua postura de poder e comando era similar, mesmo que financeiramente não tivéssemos recursos, e tais títulos e cargos já não mais existissem.

O machismo, a opressão da mulher, o encarregar de seu lugar e suas funções na sociedade brasileira e goiana, são algo visivelmente cultural, que tem se propagado ao longo das gerações, onde mesmo com as inúmeras conquistas femininas no decorrer dos anos, ainda persiste sobre as comunidades mais tradicionais, continuando a existir e se renovar a cada dia.

Em minha família, meu pai, assim como um coronel, exercia o comando na casa, e todos ficavam abaixo de sua autoridade. Quando ele estava fora, conseguíamos rir e brincar, mas assim que o estalar da trava do portão soava, e os sons de passos pesados ecoavam pela casa, o silêncio se instaurava, abaixávamos as cabeças evitando o olhar, o esforço era o preço da tranquilidade.

O chamado “coronelismo”, foi uma prática política que se consolidou no Brasil durante o período identificado como Primeira República, que segundo Rocha e Luz (2016, p. 4), ocorreu de 1889 a 1930. Esse sistema foi um marco na história brasileira, e mesmo tendo sido encerrado a quase cem anos, ainda é possível verificarmos a existência de resquícios dessa prática nos dias atuais.

O coronelismo foi definido por Leal (2012, local 435), como sendo sobretudo “um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais”, o que o configura como um sistema de trocas que ocorriam entre o poder público e o poder privado, ou seja, o estado e os “homens de posses” locais.

O poderio dos coronéis era precedido de sua condição financeira e status social, sendo estes geralmente possuidores de grandes extensões de terras e bens, sendo assim, o termo coronel não vinha de um título oficial, mas este lhe era creditado pelo próprio povo.

Porém, a visão da população de um homem rico e poderoso nem sempre era totalmente condizente com a realidade do coronel, como conta Leal (2012, local 468), a pobreza, ignorância e abandono da população por parte do poder público, muitas vezes faziam com que aos olhos do povo, o coronel fosse visto sempre como um homem rico, mesmo que este apenas tivesse uma condição melhor, como acesso a eletricidade, água encanada e instalações sanitárias.

A relação entre o coronel e a população local tinham duas faces, se por um lado o coronel poderia se utilizar da força e recursos disponíveis em suas mãos para que as pessoas seguissem suas ordens, este também acabava por adquirir um papel de protetor para uma população outrora desatendida pelo estado, como narra Rocha e Luz (2016, p. 5) entre as relações que ocorriam entre o coronel e o povo, se destacava o chamado “compadrio”, no qual a figura do coronel “representava um protetor e apaziguador e, em troca, exigia a fidelidade de seus afilhados”.

Este compadrio, segundo os autores, possibilitava a suavização das divergências sociais, o que para eles indica que o coronel não era visto pela população apenas como um chefe político, mas também como uma pessoa próxima da família. Conforme Rocha e Luz (2016, p. 5) “o compadrio, de certa forma, garantia ao coronel mais respeito e consideração por parte de seus afilhados”, no entanto, “essa relação coronel e eleitor não é firmada apenas em atitudes benevolentes e cordiais, a violência é uma marca presente na ação do coronel” (Rocha; Luz, 2016, p. 6).

Segundo Leal (2012, local 743) um dos aspectos mais importantes do coronelismo era justamente esse sistema de reciprocidade, onde de um lado estavam os coronéis e os chefes municipais que conduziam “magotes de eleitores como quem toca tropa de burros”, e do outro lado estava o estado, que possuía as verbas, empregos e contava com os favores das forças policiais. Essa grande relação de troca era o modo pelo qual os dois lados mantinham o que de fato era o mais importante em suas mãos, o poder.

O coronelismo também foi marcante no estado de Goiás, onde três famílias mantinham um poder oligárquico e disputavam o comando entre si, eram elas os Bulhões, os Xavier e os Caiados. Como explica Paixão e Silva (2013, p. 222), a política no estado de Goiás era “controlada e dominada em todo o período da República Velha por três líderes: José Leopoldo de Bulhões, José Xavier de Almeida, Antônio Ramos Caiado, conhecido como Totó Caiado.”

A família Caiado se destacou no cenário coronelístico goiano, tendo segundo Paixão e Silva (2013, p. 225) permanecido no poder até a revolução em 1930, quando se inicia o governo de Pedro Ludovico Teixeira “com o propósito de colocar um fim na política coronelística”. A família Caiado até os dias atuais vem marcando presença na política do estado, a exemplo disso, o atual governador do estado, Ronaldo Caiado, reeleito nas eleições de 2022.

Mesmo sendo “finalizado” em 1930, as práticas do coronelismo ainda podem ser percebidas na atualidade. Paixão e Silva (2013, p. 225) exemplificam alguns desses resquícios, como as distribuições de cargos e empregos, acordos e trocas de favores, bens e serviços. Durante o período em que o coronelismo dominava em Goiás, o papel da mulher era muito bem definido, como relata Lira (2019, p. 348) “no coronelismo, podemos ver a mulher com dois objetivos: o da satisfação do homem, centro da sociedade coronelística, e o da reprodução”.

O lugar da mulher era considerado o doméstico, onde suas funções se resumiam basicamente a cozinhar, cuidar dos filhos e servir ao homem sexualmente. O coronel, macho e poderoso, detinha o poder sobre a mulher, filhos e empregados. A mulher sem outras perspectivas era moldada para seguir o padrão da sociedade. Ao se libertar do poder do pai a mulher se via presa ao poder do marido, como explica Lira:

Dentro da política falocêntrica, não tinham como deixar essa imagem de mulher, já que eram treinadas para servirem ao marido e ao lar. Restava à mulher ser aquela submissa ao homem, tendo que acatar suas decisões e servi-lo. Depois de casar, a mulher se libertava do poder de seu pai, mas caía nas “garras” do poder do marido, passando a obedecer a seu esposo (Lira, 2019, p.347).

Entender o coronelismo enquanto um sistema político e social, caracterizado por relações desiguais de poder e práticas autoritárias, nos ajuda a compreender melhor o processo de construção da sociedade goiana, que traz como herança uma cultura que reproduz resquícios de normas de gênero e comportamentos estruturalmente machistas.

Embora as mulheres nos dias atuais tenham conquistado avanços significativos, como aponta Lira (2019, p. 359), o direito a voto, ao trabalho fora do ambiente doméstico e o direito à educação, algumas “ainda permanecessem submissas aos homens devido às relações de gênero e de poder tão fortemente arraigadas na nossa sociedade [...]”.

Uma das heranças do coronelismo, está justamente nessas relações de gênero, e exercícios de poder e autoridade, como conta Lira (2019, p. 360) uma vez que os coronéis eram latifundiários, tinham autoridade sobre os seus “súditos”, esse poder certamente se refletia dentro da casa, e ainda hoje “[...] o homem é considerado como aquele que deve ser o chefe, o provedor financeiro e moral da família”.

As relações de poder desiguais existentes entre homens e mulheres na sociedade marcam ainda o próprio conceito de gênero, o que segundo Lira (2019, p. 357) faz com que “[...] o considerado “feminino” seja frequentemente desvalorizado em relação ao “masculino””. Esse certamente pode ser considerado um dos motivos pelos quais o trabalho doméstico, culturalmente designado à mulher, é considerado inúmeras vezes inferior, e com frequência não recebendo inclusive o caráter de trabalho, sendo visto apenas como uma “obrigação feminina”.

É importante compreender que antes que qualquer ação seja executada no sentido de conscientização para igualdade de gênero, é necessário que se leve em consideração a cultura e os modos de vida locais, como aponta Lira (2019, p. 360), “as propostas de intervenções não podem ser desvinculadas das questões socioculturais e históricas”.

Culturalmente se tinha/tem a ideia de que aos homens está destinado o domínio do externo, o do espaço no âmbito público, exercendo inúmeras profissões, cargos de lideranças, dentre outros. E as mulheres estariam destinadas ao espaço interno da casa, sendo tidas como as “rainhas do lar”, porém, se considerarmos as formas de manifestação do poder masculino nos espaços domésticos e a intensidade com que sua autoridade é muitas vezes colocada acima dos membros da família, veremos que o espaço doméstico, pode na verdade ser de domínio tão masculino quanto o espaço externo.

A manifestação do poder masculino na casa reflete as dinâmicas de gênero e as relações de poder que socialmente foram estabelecidas, e podem ser percebidas de inúmeras maneiras, nas decisões financeiras da casa, na imposição de papéis e divisão desiguais de tarefas que sobrecarregam as mulheres ao passo que desvaloriza o seu trabalho, na imposição de regras a esposa e aos filhos, seja por comunicação ou mesmo a partir de atos de violência.

Por ser advinda do interior do Estado de Goiás, local onde os resquícios de pensamentos tradicionais conservadores ainda são propagados com maior intensidade, conheci muitas mulheres que foram impedidas de estudar e trabalhar por seus maridos, que acreditavam que o lugar da mulher era dentro de casa, ou por pensarem que o trabalho da mulher e sua renda, poderia colocar em risco a sua imagem como provedor e chefe da família, ou mesmo por algum tipo de sensação de perda de controle e poder.

Dentre essas mulheres estava minha mãe, onde por inúmeras vezes durante minha infância fui testemunha de brigas, uma vez que meu pai sempre teve resistência em permitir que ela trabalhasse fora ou mesmo que concluísse os estudos. Foi com muita discussão e resistência e por falta de condições financeiras de meu pai que ele acabava por permitir, mas nunca facilmente e nunca de bom grado, na maioria das vezes apenas para conhecidos e familiares, como faxineira, lavadeira e passadeira.

Ao se tratar de uma sociedade onde os poderes estão majoritariamente em mãos masculinas e os homens são colocados em posição de superioridade em detrimento das mulheres, as manifestações do poder masculino nos ambientes domésticos de maneira impositiva e violenta é ainda muito comum. E a maneira como esse poder se manifesta nos espaços domésticos, cria um ambiente de medo, opressão, intimidação e controle, no qual a voz masculina se sobrepõe a da mulher e promove o silenciamento feminino.

“Fica calada, porque calada você já está errada!”, essa foi uma das frases que mais me foram ditas e que deixou uma marca profunda. Recordo-me de ser tomada por uma onda de raiva, revolta e ao mesmo tempo uma grande tristeza, todas as vezes que me diziam essa frase. Há algum tempo atrás, ouvi uma pergunta que me fez relembrar aqueles momentos e refletir: “Você é tímida ou silenciada?”, questionaram, não levei muito tempo para chegar a resposta.

Esses ensinamentos trazem em si uma dinâmica de submissão, na qual normas ensinadas às meninas envolvem a diminuição da voz feminina em prol do comando masculino, onde as mulheres são ensinadas desde pequenas a anular as próprias vontades, visando o “bem-estar” e a “manutenção da paz” no ambiente doméstico e social, o que gera muitas vezes a aceitação de comportamentos violentos e abusivos.

O silenciamento feminino é algo histórico e arraigado na sociedade até os dias atuais, transmitido às meninas como uma forma de disciplinamento, e que deixa em evidência as relações desiguais de poder entre homens e mulheres. Bastos (2019, p. 163), aponta esse silenciamento como um modo de “agressão à integridade das mulheres como indivíduos e sujeitos de direitos”, e como uma forma de “manifestação e de manutenção de uma estrutura de violência”.

Segundo Bastos (2019, p. 163), esse silêncio, não pode aqui ser visto como uma autonomia, o um gesto de escolha, mas a “ausência das palavras como um espaço em branco do discurso”, deve ser analisada em suas raízes, pois “o silêncio não é autônomo quando se impõe uma barreira à manifestação da voz; é repressão e violência”.

Segundo a autora, o silenciamento é um ato de violência contra as mulheres, e não pode ser visto como um reflexo da violência, mas como uma violência em si. Bastos (2019, p.167) afirma que:

[...] quando há uma ação direcionada ao silenciamento das mulheres, entende-se que o silêncio mesmo quando não imposto, carrega um histórico de imposições. E reflete na mulher invalidada perante tribunais, reflete na mulher amedrontada ao denunciar, reflete na mulher assassinada. Dessa maneira, o silenciamento talvez seja a primeira forma de uma violência estrutural maior, porque é cúmplice das demais violências (Bastos, 2019, p.167).

Para Bastos (2019, p. 167) a violência tanto física quanto verbal não é utilizada apenas como uma maneira de punição àquelas mulheres que possuem uma conduta, que mesmo que não oficializada, é estabelecida pela sociedade, mas também como uma forma de ameaça às ações coletivas. Assim, quando uma mulher exerce seu poder de fala sofre retaliação, “não somente porque está no imaginário social a ideia de sua impotência. É retaliada, também, porque, assim, mais mulheres se sentirão impelidas a permanecer em silêncio” (Bastos, 2019, p. 167).

O silenciamento da voz feminina não somente reflete uma estrutura de poderio masculino, como também auxilia para a manutenção desse mesmo poder. Como esclarece Bastos (2019, p. 167) “sem a submissão das mulheres, os homens não teriam o poder que arrogam para si. E por essa razão precisam reforçar a submissão, em uma eterna luta de poderes”. Esse domínio masculino, ocorre segundo a autora, em regra, por meio de uma conduta violenta, que nem sempre virá em um caráter de agressão explícita, mas que visa retirar das mulheres o seu poder de expressão.

Segundo Bastos (2019, p. 167), ao longo da história, o poder da estruturação e construção social de um sistema que é patriarcal, é do homem, onde este atua como figura central e protagonista da história da sociedade, na qual a mulher é marginalizada, e vista como o outro, desse modo “a sua constituição enquanto mulher, então, é definida na medida em que não é o homem e vice-versa”.

Essa estrutura social, onde a figura masculina é a peça central na qual em torno de si o mundo se constitui com suas normas e regras, e o modo como o poder masculino e a submissão feminina se revelam na dinâmica do uso dos espaços e dos objetos domésticos, e ainda, a relação entre objetos domésticos e a formação de identidades

sociais diferenciadas pelo gênero, são questões estudadas pela historiadora Vânia Carvalho (2020, p. 39) por meio do que a autora define como ações centrípetas e centrífugas, e que serão fundamentais no presente trabalho.

É preciso frisar aqui, que a pesquisa de Vânia Carvalho é referente ao período que vai de 1870 a 1920, um intervalo de tempo similar ao período do coronelismo em Goiás. A pesquisa foi realizada na cidade de São Paulo, mas embora o seu tempo e espaço sejam distintos, um olhar ao passado é essencial para se compreender o momento presente. Não tenho pretensão aqui, de afirmar ou sugerir que o modo de vida que temos hoje é igual ao dos períodos aqui referidos, mas apenas deixar em evidência os processos históricos recentes da construção da nossa sociedade no que se refere a papéis de gênero, e destacar os legados culturais que ainda são reproduzidos até os dias atuais.

Carvalho (2020, p. 43) nos apresenta aos conceitos de objetos biográficos e objetos protocolares, onde o primeiro se refere a objetos que marcam a trajetória pessoal de uma pessoa. Podemos dizer que são aqueles que adquirem um valor sentimental ou simbólico. A exemplo disso, a autora traz o álbum fotográfico, como “o objeto biográfico por excelência, acumulando em suas páginas os momentos de tantas pessoas”.

Já os objetos protocolares, são conceituados por Ecléa Bosi, citada por Carvalho (2020, p. 43), como sendo o oposto dos biográficos, trazendo em si um caráter temporário, substituível e associado a efemeridade da moda, sendo assim, adquirindo uma característica mais social do que pessoal.

Segundo Carvalho (2020, p. 43), os objetos analisados em sua pesquisa no repertório masculino, possuem uma natureza instrumental e honorífica, onde “sua constituição baseia-se tanto na qualidade pessoal como no seu poder protocolar”. São essas relações masculinas estabelecidas com esses objetos, que Carvalho denomina como ações centrípetas.

As ações centrípetas são centralizadoras e individualizadoras, voltadas para o sujeito que as pratica. Como aponta Carvalho:

A ação centrípeta define objetos que “buscam” o centro, no qual se encontra a figura substantiva do homem”. Há, portanto, uma hierarquia centralizadora entre pessoas e objetos, na qual os atributos dos objetos nunca sobrepujam o homem, ao contrário, eles servem para desenhar a personalidade de gênero de maneira individualizadora [...] (Carvalho, 2020, p. 43).

As ações centrífugas por sua vez, são associadas pela autora ao feminino, e possuem o caráter oposto ao das ações centrípetas, enquanto as ações masculinas tendem ao centro e fortalecem a sua individualidade, as femininas são dispersas e difusas, e com baixa capacidade de individualização. Na pesquisa da autora, o álbum de família, apontado como um objeto biográfico, é associado ao feminino, onde segundo Carvalho (2020, p. 43) “nele a identidade feminina se construiria pela trajetória dos filhos, do marido, dos pais, parentes e amigos mais íntimos.”

A baixa capacidade de individualização feminina, revelada nos usos dos objetos e espaços domésticos, revelam a baixa capacidade de imposição, de presença, e do desenvolvimento da individualidade feminina, que novamente revelam as diferenças do poder feminino com relação ao masculino, e nos remete também ao silenciamento feminino. A falta da voz, do comando, da independência, nos indica que a mulher historicamente é construída e influenciada a se construir a *partir* do outro e *para* o outro, e não enquanto indivíduo.

No âmbito de sua pesquisa, Carvalho (2020, p. 44) nos fala sobre três tipos de objetos: objetos exclusivamente masculinos ou femininos, objetos neutros e objetos oscilantes, este último se refere aqueles onde a preferência do gênero depende de inúmeros fatores, como a localização do objeto na casa, o grau de ornamentação, a matéria prima, grau e tipo de conforto, cores etc.

A autora afirma também que as atribuições de gênero aos objetos funcionam de modo imanente, porém isso deve ser entendido como resultado de uma prática social, Carvalho explica que:

É preciso que se diga ainda que as atribuições de gênero aos objetos funcionam como sentidos imanentes. Tais objetos se tornam emblematicamente sexualizados. Tal imanência, no entanto, deve ser entendida como um resultado *da* prática social, cotidianamente reiterada *pela* prática social, momento em que se atribui o gênero aos objetos (Carvalho, 2020, p. 44).

Entendemos assim, que as atribuições de gênero aos objetos ficam intrinsecamente ligadas aos próprios objetos, como se as características de cada gênero atribuídas fossem parte da natureza dos objetos em si, onde estes passam a representar simbolicamente características ou papéis associados ao masculino e ao feminino. Porém, essas características não são inatas aos objetos, mas construídas socialmente, atribuídas e continuamente reforçadas pela prática social diária.

Inúmeros objetos são levantados e analisados por Carvalho (2020, p. 48) dentro do contexto histórico de sua pesquisa, e relacionados pela autora as ações centrípetas e centrífugas, masculinas e femininas. Dentre eles, as canetas aparecem como “símbolo do momento de criatividade masculina”, as quais segundo a autora, lotam o acervo do Museu Paulista, “feitas de metal e pedrarias nobres, que pertenceram a proeminentes figuras da política e da cultura nacional”, sendo marcos de assinaturas de tratados, acordos, leis, termos, e passadas como heranças em testamento aos filhos e “encaminhadas ao Museu e nele permanecem como fetiche de atos políticos considerados fundamentais” (Carvalho, 2020, p. 50).

As canetas não se tratam de objetos exclusivamente masculinos, Carvalho (2020, p. 50-52) esclarece que “as mulheres alfabetizadas da elite tinham hábito de escrever”, porém nos acervos, a autora nos conta que “nesta tipologia não aparece uma só peça que tenha pertencido a uma mulher” uma vez que “os objetos ligados à escrita feminina não tiveram o mesmo prestígio”.

Outro objeto de funcionamento similar, eram os óculos, comumente associados às atividades intelectuais e que por essa razão segundo Carvalho (2020, p. 61), adquiriram à época fortes conotações masculinas, igualmente preenchendo os espaços do Museu Paulista, onde apenas uma peça foi pertencente a uma mulher.

Os objetos neste contexto tidos como masculinos e citados pela autora em seus estudos, como os livros, canetas, bustos, retratos de figuras importantes, óculos, máquinas de escrever, carteiras de couro, cinzeiros dentre outros, trazem em si uma característica em comum, todos remetem a ambientes de trabalho, atividades intelectuais e políticas, negócios, mercado, administração, ou seja, ligados ao perfil considerado masculino, uma vez que o lugar da mulher seria o doméstico. Além de que, é possível também reparar no caráter funcional e utilitário desse repertório de objetos.

Essa gama de “objetos masculinos” atualmente tem uma configuração distinta da época, porém ainda é possível perceber que na atualidade os objetos tendem a circundar em torno das mesmas características, que precedem a ideia do protagonismo masculino, dos papéis masculinos na sociedade, e que são igualmente individualizadores.

A lógica dos repertórios masculinos, possuem a característica da funcionalidade e apresentam sempre um cunho pessoal, Carvalho explica que:

[...] os objetos apontam para a construção de uma masculinidade voltada para a máxima individualização. Se pudéssemos falar aqui em uma direção no fenômeno de objetificação do homem, diríamos que o sentido constituído caminha do objeto para a pessoa, da representação da família para a construção de uma personalidade única – uma forma centrípeta de relação corpo/objeto (Carvalho, 2020, p. 67-68).

Já no repertório feminino, Carvalho (2020, p. 68) afirma que a maneira como se constituem os atributos femininos no espaço doméstico é muito diferente da que é observada para o homem, sendo o oposto das ações centrípetas. “[...] a presença feminina faz-se sentir na manutenção da casa”, algo já mencionado anteriormente no capítulo 1, (acerca da presença feminina na casa ser percebida em decorrência de sua arrumação).

Podemos ver a manifestação da presença feminina na decoração, na arrumação e organização do ambiente doméstico. Para a autora, a inespecificidade é a característica principal da integração do corpo feminino com os objetos domésticos, ou seja, ela não diz respeito apenas a objetos retoricamente femininos, mas se faz presente de forma difusa pela casa, em uma ação que tem a direção oposta ao centro, a ação centrífuga.

A confecção de trabalhos manuais, segundo Carvalho (2020, p. 69) era a maneira mais comum pela qual a mulher ornamentava a casa, atestando sua presença, cuidado e amor pelo lar e a família, mas podemos pensar que possivelmente também poderiam servir para manter a sua imagem de ordeira e organizada, a boa mãe e esposa. O macramê, crochê e bordados eram o carro-chefe, compondo, almofadas, toalhas, forros para cobertura de utilitários, mesas e móveis.

Os motivos florais e folhagens, assim como as rendas e bordados eram tidos segundo Carvalho (2020, p. 78-110) como expressões da “natureza feminina”. Sedas, marfins, madeiras aromáticas e plumas, eram elementos que se transformavam e revelavam essa natureza. Acreditava-se também que a mulher tinha aptidão nata para as artes, para a organização e detalhes, além dos hábitos de observar, colecionar, agradar e atuar como pacificadora das hostilidades de um homem, todas essas características eram consideradas marcas da “essência feminina”, além de que algumas das “características apreciadas nos homens, como o vigor do raciocínio, são condenadas nas mulheres (Carvalho, 2020, p. 105)”.

Essa “aptidão às artes”, era restrita ao artesanato doméstico, uma vez que este segundo Carvalho (2020, p. 76-77) possuía o caráter de amador e não produtivo, o qual era mantido “fora do mercado, para não questionar a competência do chefe de família em prover a casa”. A autora afirma ainda que “[...] o universo artístico possibilitaria a síntese concreta entre a “natureza feminina” – traduzindo sentimentos, emoções e sensibilidades pelos meios de expressão “não racionais” [...] (Carvalho, 2020, p.110). “A baixa capacidade de individualização feminina facilita a produção, pela mulher, de uma identidade que não é sua, mas da família que representa (Carvalho, 2020, p. 114)”.

Carvalho (2020, p. 80-89) destaca que as flores e rendas estavam presentes tanto nos vestidos e demais vestuários femininos como nos acessórios domésticos, como em tapetes, cortinas, almofadas, biombos dentre outros, onde muitas vezes eram utilizados os mesmos tipos de tecidos e estampas, tanto em um quanto no outro. Tal similaridade também é apontada nos próprios termos utilizados como se fossem uma única categoria, como por

exemplo, “roupas de corpo”, “roupas de cama”, “roupas de mesa” e “roupas de casa”. Essa aproximação é uma evidência de uma simbiose entre o corpo feminino e os objetos domésticos.

Tal simbiose também é analisada pela autora nas descrições de cenas da literatura e nos manuais femininos comercializados à época, que indicavam como uma mulher deveria se portar, vestir, e decorar a casa, e se utilizavam segundo Carvalho (2020, p. 85) de abordagens didáticas sobre os cuidados com a casa, utilizando o corpo feminino e o vocabulário próprio a ele como termos de comparação.

Podemos perceber que essa associação realizada entre o corpo feminino e os móveis, utilitários e a própria casa em si, se configuram em uma objetificação do corpo da mulher, e a colocação desta apenas como mais um acessório para a satisfação do homem. Uma mulher que passa aqui a ser uma mera auxiliar, coadjuvante, destinada à organização e manutenção do bem-estar masculino e da família.

Carvalho (2020, p. 114) afirma que os conselhos dos manuais para as mulheres, estimulando às donas de casa “a utilizar a casa como meio de expressão de sua personalidade ocultam a necessária adequação das expectativas e gosto pessoal da mulher ao controle familiar e social, em outras palavras ao convencional”. As ações centrífugas femininas “contribuíram para a formação de um perfil pessoal incentivado a abrir mão da própria individualidade a favor de uma atuação como integradora das diferenças de seus membros”. Já as ações centrípetas masculinas “mostram uma forma de apropriação material voltada para o fortalecimento de um perfil individualizado”, pode-se dizer que “para o homem convergem todas as coisas da casa, inclusive sua mulher”.

Percebemos um indicativo de que as mulheres foram historicamente influenciadas a se expressarem através da casa e da família, e corresponder às expectativas sociais sobre elas depositadas. As ações centrífugas, contribuíram para a formação de um perfil pessoal que suprime a individualidade da mulher, e constroem a personalidade feminina condicionada a abrir mão de si mesma, e de sua individualidade em prol dos familiares e da sociedade, o que também reflete no silenciamento da sua voz.

É preciso pensar também que muitos desses comportamentos femininos e masculinos, existem nos dias atuais, e que as próprias configurações dos ambientes domésticos, e do modo de vida dentro da instituição familiar, funcionam como reprodutores e mantenedores desses mesmos comportamentos. Os quais se refletem nos usos dos espaços e dos objetos domésticos e por meio destes e das relações que ocorrem ali, se propagam, formando um ciclo que a medida em que se reproduz fomenta a si mesmo.

Na minha família os domingos à noite eram sempre reservados para ir à igreja. Nesse dia logo ao entardecer eu já ouvia o comando. As saias e vestidos deviam ser sempre na linha dos joelhos, as blusas o mais recatadas possíveis e as calças deviam ser evitadas. Nasci e cresci em uma família cristã evangélica, tradicional e rígida.

Durante toda minha infância e adolescência, até parte de minha vida adulta, tudo se resumia a igreja, casa, escola e trabalho, eram raros os momentos em que conseguia ir a algum lugar fora dos limites estabelecidos, mas não sem antes ouvir horas de pregações afincos sobre comportamentos inadequados, tentações espirituais e pecados puníveis. Qualquer liberdade era falsamente “concedida”, mas só depois de me fazerem ter certeza de que seria um erro terrível pelo qual eu pagaria pela eternidade.

É claro que tamanha rigidez não se aplicava aos homens da casa. Meus irmãos tinham liberdade para saírem e voltarem quando bem quisessem. Para todos os meus questionamentos sobre igualdade e injustiça as respostas eram as mesmas, “ele é homem, ele pode!”, e as minhas dúvidas eram silenciadas com ameaças veladas, “Cuidado, Deus não gosta de quem questiona”.

Durante esse tempo, aquela menina rebelde e tempestiva de cabelos desgrenhados, que gritava e não entendia porque não tinha os mesmos direitos dos irmãos, que brigava para ir jogar bola no campo e soltar pipa, foi desaparecendo aos poucos, e dando lugar à moça obediente, silenciosa, acovardada e receosa.

Após muitos anos de sonhos e vontades reprimidas, juntei forças para alçar o meu primeiro voo. Entrar no curso de Artes Visuais foi um ato de rebeldia. Levei anos planejando, e conhecendo bem a família, mantive meus planos em segredo, só os revelando quando peguei o resultado da seleção e vi meu nome como “aprovada”.

Foi no curso de Artes Visuais que consegui finalmente pensar como eu, e não como a minha mãe. Mas o caminho foi muito mais difícil e espinhoso do que imaginei que seria. As feridas profundas que carrego sempre refletiam nos meus trabalhos, no meu comportamento e na minha forma de ver o mundo.

Logo no primeiro semestre conheci a linguagem do tridimensional, foi durante a disciplina de Introdução ao Tridimensional (FAV0341) que me encantei pelas possibilidades dos objetos. Até aquele momento minha compreensão de arte era mínima, tendo crescido no interior do estado de Goiás, minhas aulas de arte se resumiam a desenhar as minhas férias com lápis de cor em uma folha de sulfite, sendo assim, o desenho era a única possibilidade artística que conhecia até então.

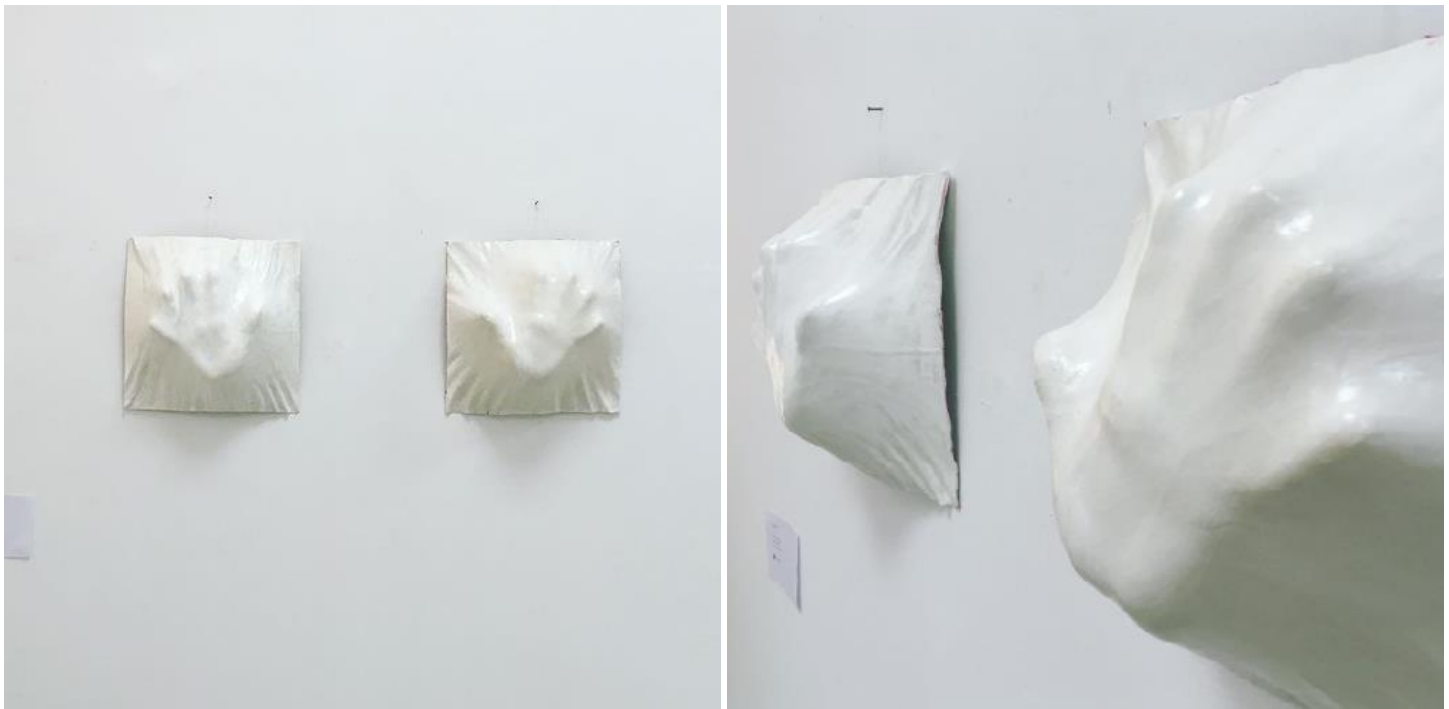
Ao ter contato com o tridimensional descobri e me encantei com suas inúmeras possibilidades, em especial com a sua capacidade de ocupar um lugar no espaço. Sair do bidimensional era como me libertar, sair de um papel, de uma tela, me projetar através da minha arte em um espaço e ocupá-lo, existir, coisas que enquanto mulher, eu nunca havia experimentado.

Apesar do meu encanto com o tridimensional, aquele foi um momento difícil que enfrentei no curso e na vida, pois me deparei com uma maneira completamente diferente de ver o mundo e que me forçava a ter um novo olhar, a desenvolver um novo modo de fazer, dizer e pensar, e foi nesse processo que pude perceber que ainda estava presa aos mesmos moldes arcaicos que moldaram os meus pais.

Um dos meus trabalhos com a linguagem tridimensional (Figuras 1 e 2) intitulado *Em(quadros)*, deixa transparecer esse sentimento. Realizado com gesso e tecido, esta foi a minha primeira obra a ser exposta, na qual eu tentava trazer a ideia de prisão, uma tentativa de fuga de um corpo ainda ausente.

Em minhas produções, passei a me voltar cada vez mais para meu interior, pensando em minhas memórias, sentimentos e vivências, mas não de uma maneira presunçosa, apenas como um meio para tentar compreender a

mim mesma e me libertar. Após essa experimentação inicial com essa linguagem, devido ao medo e insegurança, guardei minhas ideias e passei boa parte do curso sem retomá-las, acabei por me refugiar na fotografia, a qual se tornou o meio pelo qual produzi a maioria dos meus trabalhos até então.



Figuras 1-2. Ana Cruz. *Em(quadros)*, 2019. Gesso e tecido. 90 x 35cm.
Fonte: Arquivo pessoal.

Ao me mudar para Goiânia em 2019 e iniciar os meus estudos, pude finalmente ter a oportunidade de morar sozinha, ter o meu próprio espaço por si só já era uma conquista. Estar sozinha me permitiu longos momentos de introspecção, e a prática de revirar memórias, refletir e produzir a partir disso, se tornou um hábito.

Por um longo tempo, tratei a memória como uma inimiga, lembrar era sofrer. Reviver momentos tristes e angustiantes, lembranças de uma criança ferida. Porém, naquele ano me permiti recordar, e acabei por perceber que apesar de dolorosas, as memórias eram necessárias, pois aprender com o passado é uma maneira eficiente de não cometer os mesmos erros no futuro, tratar feridas e se libertar.

O trabalho *Sem título* (Figura 3), foi um dos que produzi na matéria de Fotografia (FAV0222), e trata da questão da necessidade da memória. Neste trabalho, percorri as ruas do bairro Itatiaia, em Goiânia, local onde morava na época, registrando imagens de caixas de correio, por vê-las como marcas do passado.

Hoje posso considerar que este foi o pontapé inicial do meu processo criativo, que atualmente chamo de processo autoinvestigativo. Este, traz como característica principal a autorreflexão, onde parto de minhas experiências pessoais e observações para produzir, examinando emoções, memórias, pensamentos e processos que se tornam parte integrante de minha criação artística.

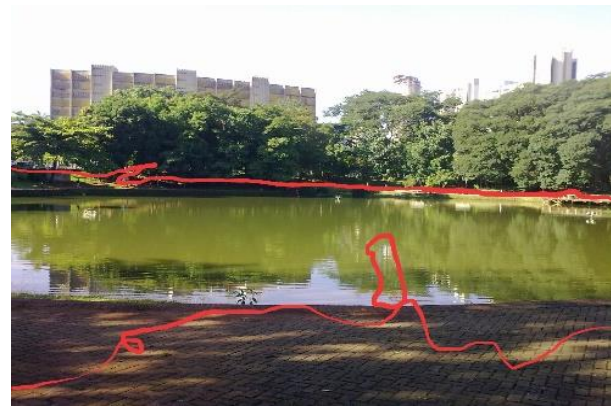
O tema da memória foi recorrente em minhas produções, como no trabalho *Trajetos da memória* (Figuras 4,5,6 e 7), que realizei algum tempo depois, onde utilizei fotografias realizadas pela cidade de Goiânia, e com um traço de linha vermelha, desenhei os trajetos que havia feito outrora na pela cidade, resgatando memórias e momentos vividos ali. Esta obra, que foi realizada durante o período de isolamento social em função da pandemia de Covid-19, foi uma forma que encontrei de revisitar esses lugares e refletir sobre os momentos ali experienciados.



Figura 3 - Ana Cruz. *Sem Título*, 2019. Fotografias. Dimensões variáveis.
Fonte: Arquivo pessoal.

Aos poucos comecei a entender que no meu interior eu teria uma grande fonte de recursos, questões e inspiração para a minha produção. No processo de lembrar e criar, passei a trazer cada vez mais para os meus trabalhos a minha própria vivência, desenterrando memórias e sentimentos e fazendo destes o principal combustível que impulsiona a minha arte.

As nossas convicções, ideais, nossa história de vida e visão de mundo, são questões que refletem em nossas produções artísticas. Salles (1998, p. 38-39) nos conta que o artista não é “[...] um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”. A autora nos fala como o espaço e o tempo em que estamos localizados, afetam a nossa produção artística, pois acabamos trazendo para o trabalho questões do mundo em que estamos imersos.



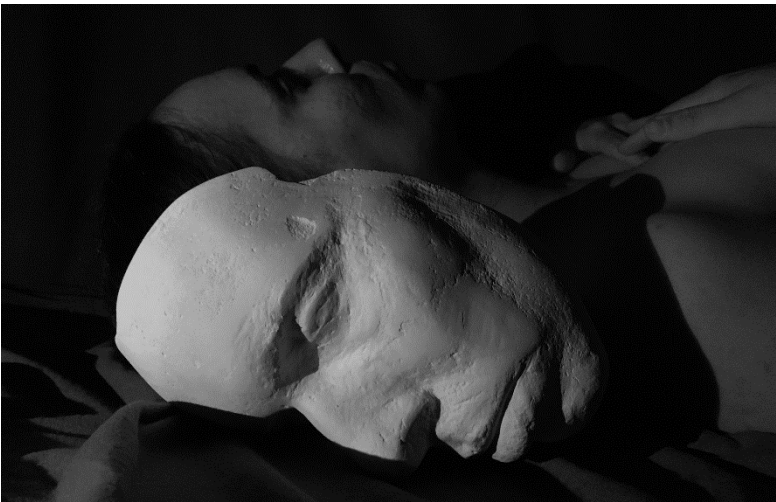
Figuras 4-5-6-7. Ana Cruz. *Trajetos da Memória*, 2021. Fotografias. Dimensões Variáveis.
Fonte: Arquivo pessoal

Perceber como minha arte refletia a mim mesma e a minha história, foi um processo doloroso, pois percebi que ela não refletia quem eu era, mas o que fizeram de mim, e ao não conseguir me encontrar ali verdadeiramente, percebi que há muito tempo eu já não tinha notícias de mim mesma, havia me perdido em algum lugar, sem sequer ter percebido.

Foi dessa percepção que surgiu a obra *Quem sou eu?* (Figuras 8, 9, e 10), um ensaio fotográfico que aborda a questão da identidade, realizado com uma máscara de gesso, uma cópia fria e rígida do meu próprio rosto, no qual posei com essa face. Trazendo uma máscara criada para agradar, mas também fazendo uma tentativa de me livrar daquilo que me foi moldado.

Meu processo de criação se iniciava grande parte das vezes no meu interior, por meio das minhas memórias e vivências, e que aos poucos iam se materializando em minhas produções. Era um processo lento e que muitas vezes em minha inexperiência, eu o fazia exageradamente planejado, ao ponto de limitar a minha produção, pois como explica Salles (1998, p. 39) esse tipo de predeterminação não deixa espaço para o desenvolvimento. Porém, atualmente entendo que minha atitude foi um ato perfeccionista, o reflexo de uma pessoa que aprendeu que nada do que ela pudesse fazer seria bom o suficiente.

Hoje consigo perceber que esse pensamento que surge quase como uma necessidade de esforço contínuo para atingir um resultado melhor, não é fruto apenas de uma criação tóxica e abusiva, mas reflexo de uma sociedade onde as mulheres para atingir o mesmo reconhecimento dado aos homens, muitas vezes precisam na verdade do dobro de esforço, pois aquelas que permaneceram por tanto tempo e ainda estão invisíveis e silenciadas, ainda não possuem de fato um espaço igualitário e ouvidos dispostos a ouvi-las. Viver em um tipo de ambiente, que historicamente reserva o doméstico como lugar feminino e ignora as vozes femininas, nos faz inconscientemente entender que para sermos ouvidas e valorizadas, falar nem sempre será o suficiente, precisamos gritar.



Figuras 8-9-10. Ana Cruz. *Série Quem sou eu?*, 2019. Fotografias. Dimensões Variáveis.
Fonte: Arquivo pessoal.

À medida em que fui produzindo, percebi também que as minhas questões, mesmo sendo pessoais, não eram somente minhas, mas tinham a capacidade de reverberar em outras pessoas, e a partir do diálogo e das interpretações dessas pessoas, novas significâncias vinham à tona. Passei a ver a arte não somente como uma maneira de tratar as minhas próprias questões, mas também, como algo político e social, através da qual eu poderia finalmente recuperar a minha voz.

Ao longo da história da arte, inúmeras foram as vezes em que as obras adquiriram uma conotação de cunho mais social, como no caso dos trabalhos realizados pela artista paulista Beth Moysés, que desde meados dos anos de 1990, segundo Canton (2009, p. 45) “tem utilizado o vestido de noiva como matéria-prima para discutir e ampliar questões sobre o desejo, o amor, a condição feminina e a violência doméstica”.

Em entrevista dada a Canton (2009, p. 45) em seu livro, Beth Moysés afirma que a “arte tem um cunho social muito grande”, e em um dos trabalhos realizados por Moysés, intitulado por ela como, *Da Consolação ao Paraíso* (Figura 11), realizado em 2000, na cidade de São Paulo, no Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher, onde 150 mulheres participaram de uma performance coletiva, a artista conta a Canton que recebeu de uma das participantes o seguinte relato:

[...] havia uma mulher que fazia sete anos que estava sendo maltratada pelo marido. Ela não saía de casa, pois estava com a autoestima muito baixa. Participou da caminhada, voltou para casa, arrumou as malas e foi embora! Então, acho que essa coisa do coletivo, essa força conjunta, acabou fazendo com que ela se fortalecesse e tomasse uma atitude (Canton, 2009, p. 45).

Percebemos aqui, que a arte de Beth Moysés não somente possui um cunho social, mas também demonstra ter um lado potencialmente curativo, que pode também atuar de maneira libertadora, auxiliando na superação dos traumas vividos por essas mulheres. Além de efetivamente proporcionar a realização de debates acerca do tema, aumentando a sua visibilidade na sociedade. Minha arte não é apenas uma maneira de expressar e tratar as minhas feridas, mas uma manifestação em prol da igualdade e da desconstrução de papéis de gênero retrógrados, se tornando assim, um trabalho também micropolítico.

Os conceitos de micro e macropolítica vem sendo abordados por inúmeros artistas, Silva (2017, p. 30) explica que a macropolítica tem um caráter mais abrangente, que se revela nas mídias de massa, no estado, nas leis, e tem como ponto principal uma massificação, que ignora e atua de forma a homogeneizar as individualidades, a artista aponta que:

[...] macropolítica é essa relação mais abrangente, cristalizada que se personifica nas grandes corporações, mídia de massa, Estado, leis, ou seja, o poder legitimador. Principalmente qualquer modelo macropolítico pensa e age a partir do coletivo, tendendo a ignorar individualidades numa perspectiva de homogeneização de um todo [...] (Silva, 2017, p. 30).

Podemos entender que os modelos macropolíticos, possuem uma abordagem que visa a homogeneização do coletivo e ignora as particularidades individuais em prol de uma generalização para a construção de uma sociedade ideal, fazendo uso de um poder o qual através do estado e suas leis, da mídia entre outros meios, forma e dissemina informações e opiniões, para atingir o seu propósito.



Figura 11 – Beth Moysés, *Memórias do afeto – Da consolação ao paraíso*, 2000. Registro de performance em fotografias. Dimensões variáveis.

Fonte: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2410

Embora a macropolítica possua um modo de atuação focado na massa, Silva (2017, p. 32) destaca que essa mesma massa “contêm indivíduos que possuem anseios, desejos, experiências que só concernem a eles, a macropolítica contém a micropolítica e vice-versa”, a autora frisa ainda que para se compreender o conceito de micropolítica é necessário se pensar antes nele, não como algo isolado, mas que ocorrem juntamente com os processos macropolíticos.

Segundo Canton (2009, p. 18) o uso do conceito de micropolítica tem sido cada vez mais frequente para pensadores da cultura contemporânea, assim também, os artistas vêm substituindo a noção de política pela micropolítica, “uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade”.

Podemos assim pensar que as ações micropolíticas são uma maneira de dar voz às individualidades e a diversidade, comumente ignoradas ou mesmo combatidas pela macropolítica. Silva (2017, p. 33) nos diz que “essa resistência, relação entre os excluídos, e indo mais além, a busca por uma individualidade em meio a um modelo de massificação pode ser entendida como uma ação micropolítica”. Silva nos diz que:

[...] a ação micropolítica é aquela que não pretende mudar ou criar modelos de existência, mas sim de ser pontual criando modelos de livre adesão que não se pretende homogeneizar. A ação micropolítica representa geralmente um modo muito particular de ver o ambiente que cerca o indivíduo, e esse modo de ver importa (Silva, 2017, p. 33).

É preciso elucidar que ao se pensar na macropolítica, não devemos cometer o equívoco de considerá-la apenas a partir de um ponto de vista de escala, pois embora a macropolítica esteja aplicada a massa e se manifeste em políticas de larga escala, seja pelo Estado, leis, grandes corporações, mídias entre outros, seus ideais são reproduzidos em comportamentos e mentalidades individuais por aqueles que compactuam de suas ideias. Silva (2017, p. 32) expõe essa questão ao trazer o exemplo histórico do Nazismo como macropolítico, e afirmar que aqueles que aderiram ao movimento “alimentaram o grande fascismo, mas para alimentá-lo tiveram que exprimir

o pequeno fascismo em cada um deles, o que é particular, e que se manifesta nos mais intrínsecos aspectos da vida: o ódio, a exclusão, a autodestruição [...]”.

Podemos entender o machismo estrutural como uma forma de macropolítica, que não apenas é formado por um conjunto de ações individuais, mas antes, uma manifestação de desigualdades de gênero nos níveis mais amplos da sociedade, ou seja, manifestado em leis, políticas, práticas institucionais, normas culturais e sistemas que seguem perpetuando desigualdades e discriminações de gênero.

É importante para a presente pesquisa que se compreenda a dimensão do machismo estrutural, e como ele está incorporado e é reproduzido em várias instituições e estruturas sociais, inclusive na instituição familiar, para que se reconheça a necessidade de mudanças mais profundas e sistêmicas no combate à desigualdade de gênero.

Olhando ao passado, percebo que algumas questões como identidade, memória e pertencimento, sempre estiveram presentes em minhas produções, e posso considerar minha produção atual como o resultado desse trajeto, de experiências acumuladas, falhas e aprendizados. Durante minha trajetória no curso investiguei ativamente minhas experiências e vivências, porém passei a maior parte desse tempo sem perceber qual era o ponto central de minhas investigações, apenas nos últimos períodos pude perceber que todos os meus trabalhos desaguavam no mesmo rio, e que questões como o machismo estrutural e violência doméstica eram os pontos centrais que moviam minhas produções.

Transitei por sentimentos, recordação, criando um verdadeiro trajeto de memórias, que me permitiu questionar crenças, sentimentos e motivações, em um processo íntimo e doloroso de desconstrução de mim mesma, questionando padrões impostos e as verdades dadas que me foram moldadas desde a infância.

Sabemos que é justamente na infância que ocorre a primeira educação, é no ambiente doméstico, que as crianças aprendem as normas e valores que são passados pelos pais ou responsáveis, e dentro dessas normas se encontram também os papéis de gênero. Silva e Brabo (2016, p. 128) afirmam que durante a infância dois agentes principais são responsáveis pela introdução e imposição dos papéis de gênero às crianças, em um primeiro momento, a família, e depois se aliando a essa, a escola.

A dicotomia de sexo/gênero, e a determinação dos ideais de comportamentos considerados femininos e masculinos, são introduzidos inicialmente no ambiente familiar, como explica Silva e Brabo (2016, p. 128) “a determinação das chamadas regras ideais de conduta e dos comportamentos considerados próprios do homem e da mulher, do menino e da menina, são introduzidos pela primeira vez pela família”. Após atingir a idade escolar,

os autores afirmam que o ambiente da escola adquire também esse papel, onde “são impostas e cobradas certas características e expressões das crianças, constitutivas de seu gênero, de acordo com seu sexo”.

Segundo Silva e Brabo (2016, p. 129) ao nascer e entrar em um grupo social, somos submetidos ao processo de treinamento ou doutrinação, também chamado de socialização, onde no decorrer da vida, recebemos sanções positivas ao nos portarmos conforme as normas estabelecidas, e sanções negativas que visam desencorajar e reprimir os desvios às regras. Ao longo da vida essas normas são passadas de inúmeras formas e em diferentes circunstâncias, que durante a infância segundo os autores, são passadas por meio de jogos, televisão, brinquedos, dentre outros.

Dentro de nossa sociedade, principalmente nos meios mais tradicionais, podemos perceber que a divisão de papéis entre homens e mulheres ainda é bem acentuada, com atribuições distintas entre as funções e características consideradas masculinas e femininas, as quais são ensinadas a meninos e meninas desde o nascimento. Silva e Brabo (2016, p.130) destacam que:

[...] na perspectiva do patriarcado, com a divisão de trabalho entre a esfera pública e a privada, foram atribuídos às mulheres as funções domésticas, o encargo de dona de casa, a criação dos filhos e, principalmente, a representação de uma feminilidade que constitui uma suposta essência feminina e que interfere na manifestação de identidade: a passividade, a sentimentalidade, dotada de traços e gestos delicados e com a sexualidade retraída” (Silva; Brabo, 2016, p. 130).

Esse sistema patriarcal que atribui aos homens os trabalhos de esfera pública, ou seja, fora de casa, e às mulheres a esfera privativa, do doméstico, não apenas moldaram e ditaram as responsabilidades atribuídas a cada um segundo seu sexo, como também influenciam no modo como socialmente se espera que ambos se comportem e expressem sua identidade, além de reforçar uma dicotomia de gênero. Da mesma maneira que os papéis “femininos” são moldados e impostos as meninas desde muito cedo, os meninos também acabam por serem submetidos a isso, Silva e Brabo (2016, p. 130) explicam que:

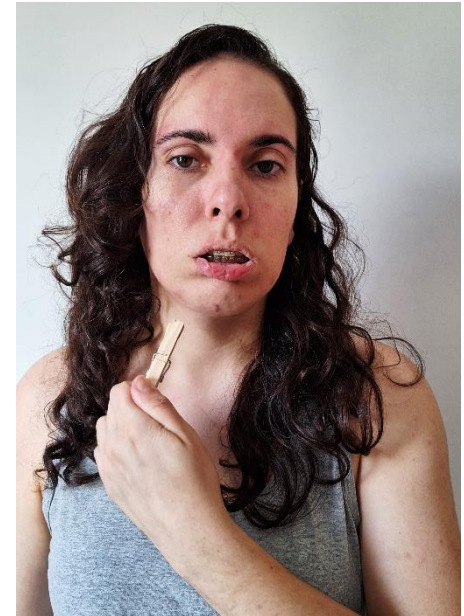
[...] ao homem foram atribuídas funções relacionadas à esfera social, à figura pública, ao vínculo empregatício, à sustentação financeira e liderança da família e à representação de uma masculinidade que constitui uma suposta essência masculina: um sujeito ativo, racional, cheio de virilidade, livre de sentimentalidades e com a sexualidade aflorada (Silva; Brabo, 2016, p. 130).

Desse modo, aqueles que se portam fora dos padrões e normas estabelecidas enfrentam repressão e desaprovação social. É preciso frisar aqui que as consequências de um sistema machista e patriarcal, como mencionado, não afetam apenas as mulheres, mas também os homens, que sofrem com pressão social para se enquadrarem nos estereótipos de gênero, restrições emocionais, limitações e preconceitos às escolhas profissionais em áreas que são associadas ao feminino, dentre outros. Além disso, é relevante dizer que esse sistema atua com base em uma visão binária de papéis de gênero, que associa o gênero exclusivamente ao sexo biológico, e contribui ainda mais para a rigidez nas expectativas sociais e favorece a manutenção de normas de gênero limitantes.

É na casa que desde muito cedo papéis de gênero pré-estabelecidos socialmente começam a ser aplicados, recordo-me bem de passar horas ao lado de minha mãe a beira do tanque, sendo ainda tão pequena que ela colocava as roupas em uma bacia com água no chão, para que eu pudesse enxaguar.

As tarefas domésticas me eram ensinadas como uma “obrigação”, a qual eu deveria estar qualificada para cumprir. Foi me recordando desses momentos que pensei a obra *Coisas de menina*, (Figuras 12-17), idealizada inicialmente como uma videoperformance e que agora empresta nome ao presente texto.

Nessa obra, busquei as memórias de minha infância, nos momentos em que passava ajudando minha mãe e me recordei de um momento específico, quando em um dia em que meu irmão havia saído para brincar na rua e insisti chorando com minha mãe para que pudesse ir também, mas ela negou, questionei o porquê precisava ficar ali enquanto meu irmão soltava pipa no campo, em resposta, ela afirmou que ele podia por ser homem, e homem não lavava roupa. Sendo criança, brincava à minha maneira, entre uma leva de roupas e outra, colocava os prendedores nas orelhas e nos dedos, ou enchia a barra da blusa como se fossem franjas.



Figuras 12-17. Ana Cruz. *Coisas de menina*, 2023. Fotoperformance. Dimensões variáveis.
Fonte: Arquivo pessoal

Em *Coisas de Menina* os prendedores aparecem pela sua função, de prender, fixados no meu rosto um a um fazem pressão sobre minha pele, uma pressão não apenas de objetos, mas de um fardo a ser carregado por uma imposição de gênero, enquanto fixos, parecem deformar o meu rosto e após serem retirados deixam marcas avermelhadas na pele.

Ao tratar acerca dos papéis de gênero e do lugar que culturalmente é destinado às mulheres, vejo semelhança poética entre meu trabalho e a obra *Tarefa 1* (Figura 18) da artista brasileira Letícia Parente. Nessa videoperformance, podemos ver a artista se deitando em uma tábua de passar, e pouco tempo depois outra mulher, sua empregada, realiza a tarefa de passar as roupas da artista ainda no corpo, demonstrando destreza e a habilidade adquiridas com a prática.



Figura 18 – Letícia Parente. *Tarefa 1*, 1982. 1'56". Vídeo Arte.

Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=21296&ns=216000&lang=BR&IPR=-1>

Em *Tarefa 1*, a artista traz várias discussões que perpassam sua obra simultaneamente, segundo Martins (2019, p. 815), Parente aborda questões sobre gênero, raça e classe, onde inicialmente ao se colocar como um objeto a ser passado a ferro quente, a artista aborda o tema da violência doméstica. A mulher no vídeo enquanto uma mulher negra, também problematiza a forma como a mulher negra está ligada ao trabalho doméstico no Brasil, tecendo uma crítica “às estruturas de poder, desigualdade e violência relacionadas a questões de gênero, trabalho doméstico e raça em apenas alguns minutos de performance” (Martins, 2019, p. 815).

A artista austríaca Birgit Jürgenssen em sua obra *Hausfrauen – Küchenschürze*, (Dona de casa – Avental de cozinha), (Figuras 19 e 20), também faz crítica aos papéis de gênero, e a forma com que as mulheres ficavam voltadas ao espaço da casa e presas as tarefas doméstica, principalmente se pensarmos a época da obra, momento em que as divisões das tarefas eram ainda mais acentuadas do que atualmente. A artista também utiliza o próprio corpo em sua obra, onde a vemos usando um tipo de avental no formato de um fogão, como se o próprio corpo feminino se tornasse aqui apenas mais um objeto.

Segundo Martins (2019, p. 814), “a fusão do corpo feminino da mobília e o interior da casa é uma ideia que tem feito parte de diferentes discursos desde o século XIX [...]”. A obra de Birgit, demonstra em um tom de ironia e crítica, o modo como o corpo feminino parece se tornar uma parte indissociável da casa, ao usar o avental junto a si, o corpo da artista parece se mesclar a peça tornando-se parte do objeto e também assim, fadada a executar a sua função. Dentro do fogão, vemos um pão saindo do forno. Para Martins (2019, p. 814) “[...] esse fogão e avental representa a dupla reprodução da dona de casa e da mãe: a produção do alimento, representado pelo pão assado e a geração de um filho”, uma relação do útero como um forno.

Os afazeres domésticos, além da geração e cuidado dos filhos, fazem parte das funções que socialmente são atribuídas como femininas, e compõem alguns dos papéis de gênero definidos como obrigações das mulheres. Da mesma maneira como trago uma crítica a esses papéis, através da minha obra *Coisas de menina*, as artistas

citadas também o fazem, o que demonstra que mesmo tendo se passado quase 50 anos desde a realização das obras de Parente e Birgit, a situação ainda é comum.



Figuras 19-20. Birgit Jürgenssen. *Hausfrauen – Küchenschürze*, 1975. 2 Fotografias preto e branco. Dimensões: 99x68,6cm, 39,3x27,5cm.

Fonte: <https://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph1578>

No ato de trazer o corpo feminino para a obra, traço também a relação entre meu trabalho e a obra *Untitled (Glass on Body Imprints)* (Figuras 21-26) da artista Ana Mendieta, uma série de 36 fotografias realizadas pela artista em 1972. Nas imagens abaixo, podemos ver o corpo da artista ser deformado de modo impactante por meio de um pedaço de vidro pressionado por ela contra a sua pele.



Figuras 21-26. Ana Mendieta. *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972. Série fotográfica.
Fonte: <https://icamiami.org/collection/ana-mendieta-untitled-glass-on-body-1972/>

O corpo é um fator presente nas obras realizadas por Ana Mendieta ao longo de sua vida, para Garcia (2020, p. 82-83), ao trazer seu corpo deformado na obra acima, mutilado e mutável, a artista propõe o corpo como um campo de crítica e provocação, principalmente por se tratar de um corpo feminino que traz à tona questões de violência de gênero, desafiando e questionando as normas, expectativas e ideais de beleza impostos às mulheres, um corpo ao qual segundo Garcia, “sempre foi retratado dentro desses parâmetros estéticos patriarcais, em que o belo, passivo e sensual prevalecem com o objetivo de dar prazer ao espectador”.

O corpo, sobretudo o feminino, é político e carregado de sentidos, como afirma Almeida (2018, p. 174) “[...] o corpo, assim como todas as coisas, é um signo carregado de sentidos, discursos, posicionamentos, pensamentos, significados. O corpo comunica, manifesta-se, reage, luta, transgredir”. A autora complementa, que o corpo não é apenas biológico, mas resultante de profundas camadas de substratos culturais.

Mendieta, como afirma Garcia (2020, p. 84) “se inclina sobre o corpo latino a partir da presença de um corpo com estereótipos “monstruosos”. Ana Mendieta faz crítica a padrões de estética e sociais não apenas com relação ao corpo feminino, mas a um estereótipo de beleza ao qual um corpo latino não faria parte, questionando os ideais tradicionais.

No tocante a padrões de beleza e comportamentos, trago aqui outro de meus trabalhos produzidos ao longo de minha pesquisa, a obra *Delicadeza a rigor* (Figuras 29-30) é composta por 49 batons de concreto, que alinhados lado a lado, formam um quadrado. Os batons foram produzidos através de formas (Figuras 27 e 28) desenhadas e recortadas em E.V.A, encaixadas posteriormente na base dos batons um a um e preenchidos com a argamassa.



Figuras 27-28. Processo de produção dos batons de concreto. 2023.

Suavidade, delicadeza, predisposição a maternidade, sensibilidade, dentre outros, são alguns dos traços culturalmente associados ao feminino ou a mulher, frutos de uma construção social e cultural que cria em torno das mulheres expectativas de comportamentos que se adequem ao que se entende socialmente por “feminilidade¹”.



Figuras 29-30. Ana Cruz. *Delicadeza a rigor*, 2023. Dimensões: 19x19cm.
Fonte: Arquivo Pessoal

¹ Feminilidade: *sf.* Qualidade, caráter, modo de ser ou viver próprio da mulher. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa** – 7. Ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008, p. 401.

Dentre as características e atributos que socialmente se esperam de uma mulher, está também o cuidado com a aparência, seguindo normas e ideais de beleza. Inúmeras características emocionais, sociais e psicológicas são culturalmente postas às mulheres como regra, e associadas ao seu sexo biológico, como se este fora um fator determinante de personalidade e características comportamentais, muitas vezes nomeadas como parte de uma “essência feminina” e algo inerente a mulher.

Porém, como explica Abreu (2012, p. 201) a identidade de uma pessoa não é algo inato ou mesmo relacionado exclusivamente ao sexo biológico ou as heranças genéticas, sendo cada vez mais comum encontrarmos pessoas cujas as identidades de gênero não se relacionam diretamente com a identidade sexual, ou de corpo ou de performance. Abreu afirma que:

“[...] a identidade não é algo inato, ao contrário, se constrói a partir de vários aspectos no qual se desenvolvem as experiências pessoais, como os contextos e os intercâmbios, os territórios de interação social e mediação, a capacidade de reinventar-se, os costumes e as normas sociais (Abreu, 2012, p. 194).

O trabalho *Delicadeza a rigor*, faz crítica a esses estereótipos de gênero associados as mulheres e busca trazer reflexão sobre o assunto. O título do trabalho faz um paralelo com a expressão “traje a rigor”, popularmente utilizada ao se referir a códigos e normas de vestimenta. A expressão “a rigor” aqui, está associada a algo a ser executado com precisão e seguindo normas e padrões pré-estabelecidos. A repetição dos batons e seu alinhamento também tratam sobre rigidez e reprodução.

O material utilizado foi o concreto, não somente por transmitir na obra *Delicadeza a rigor*, o caráter de rigidez, mas também por historicamente ser um material relacionado a trabalhos tidos como masculinos, como a construção civil. Em meus trabalhos ao longo de minha pesquisa, elegi utilizar materiais que pudessem remeter aos papéis de gênero, e possibilitassem trazer às obras um caráter crítico e simbólico, uma vez que não somente as funções e profissões foram historicamente relacionadas com o masculino ou feminino, mas os próprios objetos e materiais em si.

Em uma das minhas produções, intitulada *Mal passado* (Figuras 31-34), trago para o trabalho restos de materiais de construção enferrujados, como pregos, parafusos, brocas e uma variedade de pequenos pedaços ferrosos, utilizados comumente para realizar a estrutura de construções. Em contrapartida trago também a mesa, prato e talheres, que remetem a cozinha, o servir, o preparar das refeições, funções essas historicamente tidas como femininas.



Figuras 31-34. Ana Cruz. *Mal passado*, 2023. Instalação. Dimensões: 160x120cm.
Fonte: Arquivo pessoal.

A posição das louças à mesa também é relevante nessa obra, o prato é servido apenas na ponta da mesa, o lugar do patriarca. O prato apresentado na mesa é composto por ferrugem e restos, aqui, questiono um sistema arcaico e enferrujado, mas do qual ainda grande parte das pessoas se alimentam.

No título, acentuo minha crítica ao nomeá-lo de *Mal passado*, traçando uma relação direta com o termo “Bem passado”, utilizado para se referir a um alimento que foi muito cozido ou passado da medida, porém substituo a palavra bem por mal, essa relação com o termo não foi realizada somente para destacar um aspecto negativo, mas também para apontar para algo que ainda não passou.

Mal passado é um trabalho que faz crítica a uma estrutura social machista e patriarcal ultrapassada, que atua de maneira preconceituosa e discriminatória baseada em gênero, onde historicamente homens vêm sendo colocados em patamares de superioridade em relação às mulheres. Um sistema que está presente em todas as instâncias da sociedade e é enraizado em padrões e normas culturais e sociais. Como consequência, temos vivido em uma sociedade de estereótipos e desigualdade de gênero, onde frequentemente mulheres são objetificadas e destinadas a servir, sendo vítimas de abusos e violências.

Em diálogo com *Mal passado*, trago as obras *É pra ver ou pra comer?* (Figura 35) e *Peito resfriado corte bandeja* (Figura 36), da artista Flávia Leme, ambas da série P.F. (Peito Fake), realizadas pela artista em 2016. A obra *É pra ver ou pra comer?* é composta por três peitos de cerâmica servidos em pratos, onde a artista apresenta cada um deles como se fossem tipos de “comidas” distintas, sendo o primeiro nomeado por Almeida (2018, p. 186) como *biscoito de peito*, traçando relação com o tipo de queima realizado na peça e que leva o mesmo nome. O segundo é chamado de *peito queimado com sais*, também se referido a técnica de queima utilizada nessa peça especificamente e o último é intitulado de *peito à carbonara*, este sendo composto também por fios de rede de pesca acobreados que envolvem a peça lembrando fios de cabelo ou espaguete. Carbonara seria se referindo a um tipo de molho italiano para massas.



Figura 35. Flávia Leme. *É pra ver ou pra comer?* – série P.F. (Peito Fake), 2016. Cerâmica e linha para rede de pesca. Dimensões: 90x30x10cm.

Foto: Flávia Leme de Almeida

Fonte: <https://www.flavialeme.com/%C3%A9-pra-ver-ou-pra-comer>

O título do trabalho é dado pela artista em um tom de sarcasmo e ironia, segundo Almeida (2018, p, 186) a intenção é instigar um estranhamento, dado pela obviedade de que peitos de cerâmica não seriam alimento, mas tampouco brinquedos sexuais. Em sua obra a artista critica a busca por ideais de beleza e a forma como mulheres são objetificadas e tratadas como objetos de satisfação sexual.

A crítica a padrões de beleza é ainda mais acentuada na obra abaixo, *Peito resfriado corte bandeja*, composta por um peito construído em cerâmica sobre uma bandeja de isopor e embalado com plástico filme. Nessa obra a artista concentra seus questionamentos nas expectativas sociais e na maneira como mulheres são induzidas a buscar um ideal de beleza que se adeque a padrões socialmente impostos. Almeida (2018, p. 190), aponta que os meios e produtos para alcançar um padrão de beleza, como as cirurgias estéticas, estão cada vez mais acessíveis e presentes nos corpos, assim como um produto em uma prateleira, produzindo uma alienação direta e induzindo a busca por um corpo irreal. Além disso, esses trabalhos evidenciam a relação feita entre o ato de comer e o ato sexual, colocando o corpo feminino (biológico ou não) como um mero objeto capaz de satisfazer as necessidades básicas daqueles que se acham por direito com poderes de usá-lo ou violá-lo.



Figura 36. Flávia Leme. *Peito resfriado corte bandeja* – Série P.F. (Peito Fake), 2016. Cerâmica, bandeja de isopor, plástico filme de PVC. Dimensões: 30x50x7cm.

Foto: Flávia Leme de Almeida

Fonte: <https://www.flavialeme.com/peito-resfriado-corte-bandeja>

Há muito tempo mulheres vêm sendo reprimidas, violadas, dominadas, silenciadas e invisibilizadas por uma sociedade que ainda hoje possui uma visão que inferioriza e marginaliza as mulheres. Da mesma maneira, podemos perceber que a maioria das características e funções tidas como “femininas” acabam por serem igualmente desvalorizadas, vistas de modo negativo e até pejorativo.

A exemplo disso, podemos pensar em uma situação hipotética em que um homem sofre discriminação entre seus pares e da sociedade em geral por possuir traços considerados sensíveis ou delicados. O que temos que nos atentar nesse tipo de situação, é que a sensibilidade e a delicadeza são culturalmente consideradas traços femininos, e que não são conceitualmente tidos como negativos por si só. Assim, podemos entender que tais traços ao estarem presentes em homens podem ser considerados como ruins, apenas pelo fato de serem rotulados como características “femininas”. De modo similar, traços considerados masculinos quando presentes em mulheres também podem fazer com estas sofram com algum tipo de julgamento social.

Embora hipotéticas, as situações criadas acima não diferem muito da realidade. Seja tratando de características tidas como masculinas ou femininas, não raro, podemos ver situações de repressões sociais, e mesmo de violências cometidas, contra pessoas que se atrevem a se portar fora dos padrões e expectativas sociais baseadas em estereótipos de gênero.

Com essa reflexão não visio aqui, negligenciar, igualar ou diminuir o fato de que características, funções, cargos, técnicas ou mesmo materiais, são historicamente inferiorizados socialmente quando associados ao feminino, como por exemplo, os trabalhos domésticos, atividades como costura, bordado e artesanato, mas ao contrário, penso ser fundamental ressaltar a importância de se valorizar e retirar essas características de um patamar de marginalização em que foram colocadas ao longo dos anos. Tampouco eu objetivo fazer afirmações, mas apenas trazer reflexões sobre os pontos colocados. A questão que quero trazer aqui, é a seguinte, é preciso sim valorizar as características associadas ao feminino, mas talvez para além disso, devêssemos nos perguntar o que é ou não o feminino, quem assim o definiu e porquê.

Uma das obras que produzi no decorrer de minha pesquisa, trata sobre o fardo dos papéis de gênero, obrigações e expectativas que advém desses estereótipos. Intitulada de *Coa-dor* (Figuras 37-39), a obra é composta por um coador de tecido, fixado na parede, em seu interior, adiciono uma quantidade generosa de pedras, que ao exercerem peso sobre o tecido do coador, o estica, deformando-o e puxando-o em direção ao chão.

O título do trabalho leva o mesmo nome do objeto, porém dividido ao meio, destacando a sílaba *dor*. A escolha desse objeto evoca a ideia tradicional conservadora que impõe à mulher o papel de nutrir e servir, e surgiu de uma de minhas lembranças de infância. Quando pequena, meu pai era o centro da família, em alguns momentos quando recebíamos visitas, minha mãe e eu tínhamos que ficar na cozinha, e apenas meu pai permanecia na sala. A função de minha mãe ali era preparar o café, e a minha era servir. Ainda me recordo da bandeja de ágata marrom com estampas florais no centro. Uma lembrança nada agradável, pois um simples desequilíbrio meu naquele momento, poderia render consequências mais tarde.

Coa-dor reflete uma ideia de desconforto e sofrimento, que carrega em seu interior o peso de um fardo, e a pressão de se encaixar, de acertar. A opressão sofrida pelas mulheres para seguirem as normas de gênero, muitas vezes culminam em práticas de violência. Os dados apresentados por Bueno *et al.*, (2023, p. 136) no Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2023, apontaram que em 2022, houve um crescimento de *todos* os indicadores de violência doméstica e demais modalidades de violência contra as mulheres no Brasil.

Bueno *et al.*, (2023, p. 136) revela que os níveis de vitimização de mulheres por agressão e assédio foram os maiores desde 2017. O aumento na taxa de feminicídios foi de 6,1%, o que resultou em 1.437 mulheres assassinadas no ano passado apenas pelo fato de serem mulheres. O número de casos de violência doméstica também aumentou em 2,9%, chegando em um total de 245.713, ou seja, foram 673 denúncias por dia. As ameaças tiveram um crescimento de 7,2%, um total de 613.529 casos. No anuário, foi apontado também um aumento acentuado de 49,7% nos registros de assédio sexual. A polícia militar em 2022 recebeu 899.485 ligações de emergência para casos violência doméstica contra as mulheres.



Figuras 37-39. Ana Cruz. *Experimentação inicial da obra Coa-dor*, 2023.
Fonte: Arquivo pessoal

Como apontado por Bueno *et al.*, (2023, p. 141), as maiores taxas de feminicídios foram verificadas na Região Centro-Oeste, com 2,0 casos para cada 100 mil mulheres, uma taxa maior que a média nacional, que é de 1,4 para cada 100 mil. Já com relação aos autores, o anuário revela que 53,6% dos crimes são cometidos por companheiros das vítimas, e 19,4% por ex-companheiros, com 69,3% dos casos tendo ocorrido dentro da casa.

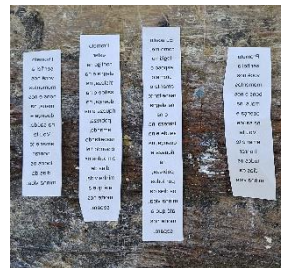
No Anuário, Bueno *et al.*, (2023, p. 136-137) apontam para quatro hipóteses que poderiam explicar esse crescimento, a primeira seria em função da falta de financiamento das políticas de proteção à mulher por parte da gestão anterior do governo do Brasil, que ocorreu entre 2018 e 2022, a menor em uma década. O segundo possível motivo, seria em função do impacto da pandemia de covid-19, que afetou os serviços de acolhimento e proteção às mulheres, além do isolamento que forçou e aumentou o tempo de convivência em casa. O terceiro, faz relação

entre o cenário de crescimento de crimes contra as mulheres e a ascensão de movimentos ultraconservadores no cenário político nacional, que apresentam resistência a debates sobre igualdade de gênero. E uma quarta possível explicação, difundida nos estudos feministas, o chamado “backlash” que seria uma reação contrária, nesse caso, à luta das mulheres e aos avanços nas tentativas de romper papéis de gênero.

Apesar dos avanços que ao longo do tempo as mulheres têm conquistado com relação aos seus direitos e igualdade de gênero, ainda temos muito pelo que lutar, não apenas para conseguir alcançar mais melhorias que são necessárias, mas mesmo para não haver retrocessos nas conquistas que já foram alcançadas. A violência contra as mulheres está presente em todo país, sendo inegável seu caráter de violência baseada em gênero, em função de uma cultura machista e patriarcal.

A obra intitulada *Felizes para sempre* (Figuras 42-44) traz à tona essa realidade, composta por 5 cintos masculinos de couro, que levam impressos em si cinco votos distintos de casamento. Para essa obra, foram necessárias algumas experimentações para que as impressões nos cintos saíssem legíveis. Foi necessário o uso de pressão (Figuras 40 e 41), onde utilizei os tornos de bancada do Laboratório de Tridimensional da FAV. As impressões foram realizadas de modo espelhado e imersas em Thinner, fixadas nos cintos e prensadas no torno. Para evitar que os relevos do torno passassem para os cintos, foram utilizadas duas madeiras, uma de cada lado.

A ideia tradicional e conservadora de que a mulher precisa se casar e ter filhos, onde isso é colocado quase como uma obrigação ou um papel a ser cumprido, não leva em consideração a vontade dessas mulheres, ou se estas serão ou não felizes no futuro.



Figuras 40-41. Processo de impressão da obra. 2023.
Laboratório de Tridimensional da Faculdade de Artes Visuais (FAV) – UFG, 2023.



Figuras 42-44. Ana Cruz. *Felizes para sempre*, 2023. Objeto. Dimensões: 63x120cm.
Fonte: Arquivo pessoal

O bem-estar e felicidade das mulheres foram historicamente negligenciados, pois em primeiro lugar, está o bem da família e a satisfação masculina. Por muito tempo, foram negadas às mulheres o direito de decidir se iriam ou não se casar e com quem. Atualmente essa obrigação já não existe, porém, a cobrança social entorno das mulheres para o casamento e a procriação ainda permanecem ativas. Esse tipo de situação foi vivido pela minha avó materna, de onde veio a inspiração para meu trabalho.

Uma mulher simples, analfabeta, rejeitada pela família e criada pelas suas tias pelo fato de ser fruto de um relacionamento não aprovado pelos familiares. Minha avó foi obrigada a se casar aos 24 anos com um homem escolhido pela tia, um homem alcoolista e violento. Infelizmente sabemos, e os dados mostrados anteriormente confirmam que a violência doméstica contra as mulheres ainda é presente em nossa sociedade, e situações como a de minha avó, ainda são vivenciadas por mulheres diariamente. *Felizes para sempre*, é um trabalho que traz em seu título um tom irônico que visa fazer refletir sobre essa situação.

A escolha do cinto como material em *Felizes para sempre*, está relacionada ao que este objeto representa. Embora a sua função seja utilitária, é difícil olhá-lo sem que a ideia de violência e opressão venham à mente, um objeto capaz de deixar uma marca que vai além da pele, mas se torna psicológica e emocional.

Uns dos itens que não faltavam no guarda roupa de meu pai eram os cintos, feitos de couro em tons de marrom ou preto, uma peça essencial, pois servia para que ele levasse junto ao corpo um canivete ou uma faca aonde quer que fosse, e que a noite compunha o conjunto de calça e camisa social que utilizava para ir à igreja. Mas foi a sua função de repressão a que mais marcou.

Esse objeto nem sempre era usado como parte do vestuário, era recorrente vê-lo na beirada da mesa, ao lado da cama, ou sendo balançado na soleira da porta, sempre precedia algum aviso ou ordem a ser cumprida. Um dos momentos que me apavorava era ver meu pai levar a mão a fivela, felizmente nunca cheguei apanhar de meu pai, mas o pavor da ameaça ficou marcado na memória.



Figura 45 – Ana Cruz. *Bola*, 2023. Objeto. Dimensões: 13x13x13cm
Fonte: Arquivo pessoal



Detalhe da costura - *Bola*, 2023.

Para a obra *Bola* (Figura 45), assim como em *Felizes para sempre*, escolhi os cintos como material, busquei aqueles que mais se assemelhassem aos utilizados pelo meu pai e os cortei em pedaços. Minha intenção em um primeiro momento era desconstruí-los, desfazer sua forma, inutilizá-los como objetos de repressão. Ao me lembrar de minha infância, restrições e imposições baseadas em gênero, optei por reconstruir, as partes foram costuradas uma a uma de modo manual, dando forma a uma bola.

A bola é um objeto que historicamente é associado ao masculino, e é comum que esse seja um dos brinquedos dados a meninos na infância. O modo como os brinquedos infantis podem ser utilizados como maneiras de ensinar e condicionar papéis de gênero, ainda na infância, é tratado por Baliscei e Dos Santos (2023, p. 7) onde os autores afirmam que filmes, roupas, desenhos animados, brinquedos, materiais escolares e outros artigos da cultura visual, fornecem indicativos a meninos e meninas das maneiras como estes devem experimentar suas identidades.

Apesar dos brinquedos na infância, como explicam Baliscei e Dos Santos (2023, p. 13-14) possibilitarem em seus aspectos psicológicos que a criança exteriorize sentimentos e experimente a simulação e ensaio de situações do cotidiano e do irreal, estimulando a exploração, novas descobertas, criatividade entre outros, não devemos deixar passar despercebido “o modo como os brinquedos contribuem para a construção das identidades infantis”, pois “os brinquedos, em muitos casos, também reproduzem e validam comportamentos tidos como especificamente “masculinos” e “femininos””.

Na família e na escola, os brinquedos, as roupas, e outros itens são elegidos pelos adultos para as crianças conforme seu sexo, e de modo que em muitas vezes esses possam ensinar ou auxiliar na transmissão de papéis de gênero. Como explicam Silva e Bravo (2016, p. 133):

A família, agora junto à escola, determina quais os brinquedos, roupas ou qualquer outro instrumento que transmita e condicione os papéis de gênero que meninas e meninos devem utilizar: eles com carrinhos, dinossauros e soldados de brinquedo, preparando-se e assimilando-se à autonomia, à liderança e à agressividade; elas com miniaturas de utensílios domésticos, bonecas e pôneis, ajustando-se ao âmbito doméstico e resignado, à natureza, simulando a maternidade (Silva; Brabo, 2016, p. 133).

Não apenas o tipo do brinquedo é levado em consideração, os brinquedos e outros artefatos endereçados às crianças, em suas formas, cores e visualidades, como afirma Baliscei e Dos Santos (2023, p.13), remetem à padronização de comportamentos, desejos e ideais. Podemos perceber, que não apenas o tipo do brinquedo pode reproduzir padrões de gênero, mas as cores, texturas e materiais aplicados a esses brinquedos ou qualquer outro objeto destinado as crianças, também podem ser indicativos de gênero, independentemente do tipo, ou seja, um carrinho poderia deixar de ser destinado a um menino, e rejeitado pelos pais caso este brinquedo possua uma cor rosa ou qualquer outro elemento que socialmente seja associado ao feminino.

Também é possível perceber que outros objetos do cotidiano, como copos, pratos e talheres, ou outros artefatos, que não necessariamente são destinados para gêneros específicos, acabam por se tornarem associados ao “masculino” ou “feminino”, apenas em função de sua cor, textura, e materiais, como rosa e azul, uma estampa mais lisa ou com glitter, plumas ou pompons dentre outros, pois esses materiais uma vez associados a características tidas como femininas ou masculinas, também podem vir a servir como indicativo de padrões e estereótipos de gênero, não apenas para crianças, mas também para as pessoas adultas no geral.

Não apenas os objetos e brinquedos utilizados durante a infância, podem auxiliar na constituição de subjetividades, incentivando e condicionando papéis de gênero, mas as brincadeiras infantis também podem exercer esse papel. Segundo Baliscei e Dos Santos (2023, p. 15) existem regras sociais e características que socialmente são esperadas de cada gênero, as mulheres, se supõem que sejam “[...] mais sensíveis, pacientes, emocionalmente frágeis, sentam-se com as pernas de determinada forma e têm menos pelos [...]”, já aos homens por sua vez, se espera que estes tenham “[...] necessidade de controle emocional, são dominantes, autossuficientes, conquistadores e que falam de determinada forma”. Porém essa divisão segundo os autores não é natural, mas culturalmente criada e ensinada ao longo da vida.

Dessa maneira, como explica Baliscei e Dos Santos (2023, p. 15-16), enquanto as meninas são estimuladas a participarem de brincadeiras e atividades que envolvam mais a afetividade do que a velocidade, sendo estimuladas

a se comportarem de maneira mais obediente, os meninos são direcionados a brincadeiras e atividades voltadas para raciocínio lógico, invenção e exploração de espaços externos. Essas brincadeiras e atividades, andam de acordo com o que socialmente se espera e acreditam ser características intrínsecas de cada um.

Na casa de minha infância, minha vida não diferiu muito das situações apontadas pelos autores citados anteriormente, além de minha rotina de aprendizado de tarefas domésticas, os objetos e brincadeiras das crianças da casa eram fornecidos e direcionados seguindo os padrões sociais de gênero, meu irmão jogava bola no campo, soltava pipa, tinha carrinhos, bonecos de heróis, tacos e armas de brinquedo, dentre essas, uma faca pequena de metal, um canivete funcional, uma réplica de um 38 de plástico, uma espingarda de chumbinho e uma pequena arma que meu pai havia construído manualmente para ele, feita de madeira e metal.

Para mim, destinaram uma pilha de bonecas, pelúcias, panelinhas, fogãozinho, pratos e talheres de plástico, ferro de passar, bonecas em tamanho de bebês, e até uma boneca grávida. Apesar dessa diferenciação e das restrições, foram muitas as vezes que me atrevi a atravessar as fronteiras do gênero, seja nas brincadeiras ou nos brinquedos e objetos “emprestados” de meu irmão.

Em minha obra intitulada *Bola*, realizei a desconstrução de um objeto que durante a minha vida se tornou um artefato de repressão, o cinto. Este simples acessório foi utilizado inúmeras vezes em minha infância para além de sua função, mas como um instrumento de imposição, uma forma de ameaça, usada para me lembrar como eu deveria me portar, obedecer, sempre me regrado e me limitando a padrões sociais e expectativas, sendo moldada para me enquadrar e encaixar no esperado. E a partir desse objeto, construí para mim a representação simbólica de algo que me fora negado, a liberdade.

A bola, enquanto um objeto associado muitas vezes ao masculino, foi construída não apenas como uma negação a repressão e limitações dos papéis de gênero, mas também como um processo pessoal, feita a partir de um objeto

que antes simbolizava a restrição, mas que agora faz parte de uma reconstrução, uma libertação de imposições sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar essa pesquisa me permitiu ampliar minha perspectiva do universo feminino, do que é ser mulher e artista em um país estruturalmente machista e patriarcal. Me trouxe a possibilidade de me aprofundar um pouco mais em processos históricos, aumentando minha compreensão da construção da nossa sociedade brasileira e goiana no que se refere aos papéis de gênero, e da necessidade de se desconstruir antigas verdades hegemônicas.

Pude compreender melhor como sistemas políticos anteriores, como o coronelismo em Goiás, atuaram fomentando a concentração do poder masculino, o que auxiliou na manutenção de estruturas patriarcais, perpetuando normas de gênero e a violência contra as mulheres. E ainda hoje, os resquícios desse sistema, associados a uma estrutura machista, tem mantido as mulheres silenciadas e reféns do medo, seja nos ambientes domésticos ou mesmo nas ruas, interferindo na sua liberdade de ir e vir, de se vestir e se portar, uma vez que qualquer passo dado fora dos padrões machistas, pode ser utilizado como justificativa e legitimação de atos de repressão e violência.

O modo como nossa estrutura machista e patriarcal se manifesta no ambiente doméstico, também foi discutido, revelando como essa estrutura é refletida nas dinâmicas das relações de poder e gênero, se mostrando por meio do controle financeiro da casa, na tomada de decisão, na repressão e imposição de papéis de gênero às mulheres e aos filhos, na divisão desiguais de tarefas, na submissão, silenciamento e violência contra as mulheres.

O papel que os objetos cotidianos desempenham na propagação do machismo estrutural e na formação de identidades culturais, sejam refletindo a sociedade em que estamos inseridos, ou atuando como transmissores dessa mesma cultura, também pôde ser melhor compreendido ao longo da pesquisa, revelando que os objetos mesmo aqueles que não são necessariamente destinados para gêneros específicos, podem ser associados ao

“masculino” ou ao “feminino” apenas em função de suas características como cores, texturas ou formas, servindo como indicativos de gênero na infância ou mesmo na fase adulta.

Ao longo de minha pesquisa trabalhei com diferentes materiais, optando pelo uso de concreto, couro, madeira, ferro, tecido, trazendo também objetos como cintos, batons, prendedores de roupas e coadores, a escolha dos materiais e objetos não foram por acaso, o potencial narrativo dos objetos cotidianos, e o caráter simbólico dos materiais são questões que permeiam minhas produções.

Minha trajetória no curso de artes e ao longo dessa pesquisa, foram apenas o início de um processo em direção ao aprendizado e a libertação de padrões estereotipados, uma luta minha em primeiro lugar, mas não apenas algo pessoal, mas social e político, uma luta que é constante pela liberdade de ser quem se é, pelo respeito às diversidades humanas e pela desconstrução de estruturas ultrapassadas.

Essa luta não termina aqui, há muito o que se aprender e há muito pelo que se lutar. Por uma desconstrução dos padrões opressores e compulsórios que ainda persistem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Carla Luzia de. Um olhar sobre as construções de identidades de gênero na contemporaneidade. **Visualidades** (UFG), v. 8, p. 191-206, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18226>. Acesso em: 27 nov. 2023.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana**. 2018. 280f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2018.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 131 – 149.

BALISCEI, João Paulo; DOS SANTOS BRASIL, Bruna. "Brinquedos não têm gênero": Cultura Visual e a construção visual de masculinidades e feminilidades desde a infância. **Educação em Foco**, [S. l.], v. 26, n. 48, 2023. Disponível em: <<https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/7141>>. Acesso em: 23 dez. 2023.

BASTOS, Athena de Oliveira Nogueira. “Boca Calada!”: o silenciamento das mulheres como forma de violência na anulação do sujeito de direitos feminino. In: BAGGENSTOSS, Grazielly Alessandra; SANTOS, Poliana Ribeiro dos; SOMMARIVA, Salete Silva; HUGLL, Michelle de Souza Gomes (org.). **Não há lugar seguro: estudos e práticas sobre violências contra as mulheres com ênfase no gênero**. Florianópolis: Editora Centro de Estudos Jurídicos (CEJUR), 2019, p. 158-169. Disponível em: <https://www.tjsc.jus.br/documents/715064/0/E-book+livro+3/5adb7c50-9bc1-17fb-fb49-231b142cc638>. Acesso em: 20 set. 2023.

BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. 35ª ed., 28 Reimpressão. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.

BRASIL, 1932. Decreto Nº 21.076, de 24 de fevereiro de 1932. Decreta o Código Eleitoral. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1932. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21076-24-fevereiro-1932-507583-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 9 ago. 2023.

BUENO, Samira; MARTINS, Juliana; LAGRECA, Amanda; SOBRAL, Isabela; BARROS, Betina; BRANDÃO, Juliana. O crescimento de todas as formas de violência contra a mulher em 2022. In: FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, p. 136-145, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2023.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870 – 1920**. 1ª ed., Reimpressão. São Paulo: Edusp, 2020.

DUTRA, Renata Botelho; ARBUÉS, Margareth Pereira. O ranço do coronelismo e o poder de tornar os corpos dóceis: a naturalização da violência contra as mulheres na cidade de Goiás. **Revista Fragmentos de Cultura-Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, v. 29, n. 4, p. 684-696, 2019. Disponível em: <<https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/Fragmentos/article/view/7750>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa – 7. Ed.** Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

GARCIA, Beatriz. O Corpo nas obras de Ana Mendieta: Arte, Identidade e Política na América Latina. **Revista Desvio**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 78-89, 2020. Disponível em: <<https://revistadesvio.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2023/07/ensario-beatriz-garcia.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. Companhia das Letras, 2012. Edição Kindle.

LIRA, Kalline Flávia Silva de. Relações de gênero, poder e violência contra as mulheres: um estudo sobre o Sertão brasileiro. **La ventana**, Guadalajara, v. 6, n. 50, p. 331-362, dic. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200331>. Acesso em: 27 out. 2023.

MARTINS, Rafaela Cristina. Jüergenssen e Parente: a problemática da obrigatoriedade do trabalho doméstico. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 14, p. 810–816, 2019. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3431>>. Acesso em: 23 dez. 2023.

PAIXÃO, Frederico Oliveira da; SILVA, Margot Riemann Costa. A Formação Histórica do Território Goiano e a Política Coronelística. **Revista EVS-Revista de Ciências Ambientais e Saúde**, v. 40, n. 3, p. 215-227, 2013.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17 – 31.

ROCHA, Kélgia Betania S. da; LUZ, Janes Socorro da. A manutenção do controle sociopolítico do território goiano através do sistema coronelista. *In*: **III Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG (CEPE)**, 2016, Pirenópolis/GO. Anais UEG. Disponível em: <<https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/article/view/7482>>. Acesso em: 23 out. 2023.

SANTOS, Maria Tereza. Pílula anticoncepcional completa 60 anos no Brasil em meio a dúvidas e mitos. **Folha de São Paulo** [online], São Paulo, 14 mai. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/equilibrio/2022/05/pilula-anticoncepcional-completa-60-anos-no-brasil-em-meio-a-duvidas-e-mitos.shtml>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SILVA, Guilhermina Pereira da. Ações artísticas micropolíticas na sociedade pós-moderna. *In*: **26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2017, Campinas/SP. Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifca Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 29-39. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro____PEREIRA_Guilhermina.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2023.

SILVA, Matheus Estevão Ferreira da Silva; BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino. A introdução dos papéis de gênero na infância: Brinquedo de menina e/ou de menino?. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 7, n.3, p. 127- 140, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/9856>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

- Sabe? Disseram que eu não podia soltar pipa.
 - Por quê?
 - Falaram que era coisa de garoto.
 - Ué!
- Tá vendo? Falaram que tanta coisa era coisa só pra garoto, que eu acabei até pensando que o jeito era nascer garoto.
Mas agora eu sei que o jeito é outro.
Vamos lá na praia soltar pipa?

Lygia Bojunga - A bolsa amarela