

# MEMÓRIAS DO CORPO: UMA ABORDAGEM SOBRE *DIVA* DE JULIANA NOTARI

## *MÉMOIRES DU CORPS: UNE APPROCHE SUR DIVA PAR JULIANA NOTARI*

Madalena Zaccara<sup>1</sup>  
Itamar Morgado<sup>2</sup>

### RESUMO

Juliana Notari, artista pernambucana, transforma parte do corpo feminino em plataforma de resistência do feminino em uma obra de *land art* intitulada *Diva*, encravada em uma colina de antiga usina de açúcar na Zona da Mata pernambucana, hoje Usina de Arte Santa Terezinha. Nosso texto tem como objetivo discutir o trabalho de Notari como forma de resistência para a decolonização do corpo feminino através das artes visuais.

### PALAVRAS-CHAVE

*Diva*; Juliana Notari; Corpo; Decolonização.

### SOMMAIRE

*Juliana Notari, artiste de Pernambuco, transforme une partie du corps féminin en une plateforme pour la résistance féministe au moyen d'une œuvre de land art intitulée Diva. Elle est incrustée dans une colline d'une propriété où avant figurait un ancien moulin à sucre dans la "Zona da Mata" à Pernambuco, qui aujourd'hui s'appelle Usine d'Art Santa Terezinha. Notre texte vise à discuter le travail de Notari comme forme de résistance à la décolonisation du corps féminin par les arts visuels.*

### MOTS- CLÉS

*Diva*; Juliana Notari; Corps; Décolonisation.

*Rien n'est plus anormal qui la normalité.<sup>3</sup>*

Há séculos o corpo feminino é prisioneiro do biológico discriminador. Dos gineceus, onde Penélopes teciam tempos de espera de Ulisses vagantes e pariam os futuros senhores da vida e morte de outras fêmeas, ao mundo romano onde elas, sem exagero, não eram sequer sujeito do direito; do tempo das catedrais, quando marcávamos a história católica como santas mártires por resistirmos em nome de uma fé por um deus que nos havia, aparentemente, esquecido, à Renascença, onde continuávamos como mera mercadoria de maior ou menor valia; do século XIX quando, falando pela boca de Virginia Woolf, ousávamos reclamar de uma sociedade

que impõe um “macho monstruoso, com uma voz trovejante e um punho duro” enquanto que “nós, suas mulheres, somos trancadas na casa da família”<sup>4</sup>, ao universo artístico impressionista, onde as artistas mulheres retratavam a vida do espaço doméstico na falta de horizontes mais amplos que só o homem podia frequentar, ou mesmo em relação às vanguardas, que não eram tão revolucionárias assim na geopolítica dos espaços parisienses quando se tratava de integração feminina. Essa história de nossos corpos e mentes precisa ser recontada, essa memória necessita ser resgatada. Uma tarefa difícil, pois a crítica hegemônica, já nos anos oitenta do século passado, na pós-modernidade europeia, considerava que: “Les femmes, pour leur part, éprouvent beaucoup de difficultés à se faire d’elles-mêmes une image mentale positive”.<sup>5</sup> Algumas conseguem. Muitas morreram nas fogueiras, metafóricas ou reais, pelo caminho.

A pandemia no século XXI escancarou a violência doméstica contra a mulher e as vísceras da misoginia sobrevivente. Mas, essa é só mais uma foto na parede da memória feminina. Nosso corpo e nossa mente nos falam, há séculos, de nossa exclusão econômica e social, e das muitas lutas, coletivas e individuais, por um reconhecimento enquanto corpo e mente capazes, mas que necessitaram se adequar às regras sociais androcêntricas (que estabeleceram a existência de qualidades, aptidões e direitos diferenciados) como forma de sobrevivência.

Esse processo se naturaliza em cada cultura de forma específica. Bourdieu reforça essa ideia quando afirma que “o sistema mítico-ritual (...) consagra a ordem estabelecida, trazendo-a à existência conhecida e reconhecida, oficial”.<sup>6</sup> A menor valia dos corpos femininos foi, e continua a ser assim, normatizada e normalizada.

A história da mulher na sociedade ocidental estabelece que fêmeas humanas não são aptas a tarefas de maior complexidade. Incapazes, logo inferiores. A insignificância de suas vozes e ações é consequência da pouca valia dos seus corpos e de seus cérebros, o que culturalmente lhes era (e ainda é) atribuído, bem como a tutela masculina que lhes cerceava as portas da educação e do conhecimento. Toda uma construção mítica contribuiu para a naturalização desse pensamento androcêntrico incorporado pelas próprias mulheres sob tortura, negação, claustro, ou mesmo de forma relativamente inconsciente.

No Brasil, estruturado na pirâmide social baseada em uma sociedade de origem escravocrata, os homens brancos ficavam (e ficam) no topo, distribuídos em posições melhores em relação ao cimo, por conta de seu poder aquisitivo. Em degrau abaixo

estavam (e estão) as mulheres brancas que, apesar de brancas, eram e são cidadãs de segunda categoria. Embaixo dessa construção social ficavam, e permanecem, os negros e os indígenas, considerados inferiores. Em um nível mais ínfimo ainda estavam, e continuam, as mulheres negras, tanto por serem mulheres quanto por serem negras e terem sido escravizadas. Ser mulher dentro de uma sociedade opressora e sexista como a nossa significava (o que vale ainda) ser vulnerável à exploração econômica e sexual patriarcal.

No Nordeste do Brasil escravagista, onde dominavam os canaviais, o poder masculino era (e resiste) absoluto e não respeitava classe ou raça. Ser mulher era ser calada na casa-grande ou na senzala, com maior ou menor requinte de exposição e crueldade, é verdade, mas sem voz, sem corpos próprios ou direito semelhante. O Código Civil Brasileiro de 1916 previa, em seus artigos 178 e 219 que, caso o homem descobrisse, em até dez dias, que a esposa não havia se casado virgem, era possível pedir a anulação do casamento<sup>7</sup> e, como lembra Gilberto Freyre: “Da mulher - esposa, quando vivo ou ativo o marido, não queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homens”.<sup>8</sup>

Com o tempo, a realidade socioeconômica ocidental/brasileira/nordestina, que nos serve de fundo para analisar a obra *Diva* de Juliana Notari, trouxe um verniz de integração baseado em raça e classe social. Ou seja: para mulheres brancas, a aparência de uma certa igualdade de direitos em meio a uma violência que a sociedade prefere fingir não ver. Para mulheres negras as desigualdades continuam potencializadas e simbolizadas pelas discriminações que restringem as possibilidades de inclusão social. Isso, algumas de nós, cada vez em maior número, estamos fartas de saber. O que é preciso é registrar as lutas do aqui e agora. Resistir para (re) existir. Cada uma no seu campo de conhecimento. Nesse texto queremos falar sobre a obra de Juliana Notari, seu processo e suas implicações.

### **Sobre a representação do corpo feminino**

Ainda hoje alguns médicos, teólogos ou juristas concordam em afirmar e tentam demonstrar a inferioridade estrutural da mulher. Sobre seus olhares pesam esquemas transmitidos desde a antiguidade. Suas fontes são Hipócrates, Aristóteles e, sobretudo, Cláudio Galeno, o reputado anatomista grego que dá físico ao quadro psicológico fornecido por Aristóteles. Ele faz intervir em sua análise do corpo a

vontade divina, o que legitima seus sucessores na justificativa da ordem existente. No seu tratado de anatomia *Da utilidade das partes do corpo*, ele afirma que a dissecação revelou que todas as partes do homem se encontram também na mulher, mas que, nesta, os órgãos genitais são interiores porque ela não produzia suficientemente calor para os fazer sair. Esta concepção, ou esta observação, desempenha um papel determinante e orienta o discurso médico e dos anatomistas até o século XVIII.

O corpo colonizado que herdamos é um padrão de poder. Uma forma de manutenção do domínio de uma cultura sobre a outra, de uma raça sobre a outra, de um gênero sobre o outro; enfim: de um corpo sobre o outro. Ela transcende os limites da colonização imposta pelas armas e se perpetua como forma de imposição cultural, operando de forma objetiva em algumas culturas e subjetivas em outras. Mas, presente em todas, em maior ou menor grau.

No que diz respeito às artes visuais e suas representações, a História da Arte ocidental é uma sucessão de imagens onde o discurso parte do olhar masculino. Os artistas produzem corpos nus femininos proibidos, sob a capa do mítico e do alegórico. São Vênus e Dianas, Suzanas e Judites, que se expõem nas salas dos museus. Uma produção que reflete o poder androcêntrico para o qual o corpo feminino é uma fonte recorrente de demonstração da sexualidade masculina que domina, desde a concepção da obra, ao olhar do espectador. Durante séculos a mulher foi tema, nunca autora, de sua iconografia.

Pós Linda Nochlin<sup>9</sup>, nos anos 1970, a historiografia feminina começa a questionar esse corpo construído historicamente, produto de um contrato social pouco discutido, sequer suscitado, e suas representações. As mulheres artistas contemporâneas, através de algumas de suas produções, nos informam sobre estratégias de subversão que podem provocar reflexões sobre essa naturalização da dominação colonizada do corpo e, conseqüentemente, buscar romper com ela. A arte é um veículo político e subversor do sistema. De *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, à *Diva* de Juliana Notari, imagens do corpo feminino passam a ser tratadas também pelas mulheres artistas através dos inúmeros meios disponíveis, tais como instalações, *body art*, performances ou *land art*, caso da obra em questão. Os conceitos também são questionados e o discurso sobre a banalização da imagem da mulher coloca o corpo feminino na arte em debate.

## Uma diva nos canaviais nordestinos

Juliana Notari, artista pernambucana, é também pesquisadora. Na academia ela é mestra e doutoranda em Artes Visuais. Seu trabalho envolve, portanto, linguagem e discurso e se expressa em instalações, performances, vídeos, fotografia ou objetos. Juliana “tem criado um corpo de trabalhos que encaram suas singularidades, transitando por entre a biografia, o confessional, a catarse ou práticas relacionais”, nas palavras da crítica de arte, também pernambucana, Clarissa Diniz.<sup>10</sup>

Juliana Notari não tem dificuldade em expor seu ponto de vista de dentro do seu corpo e do alto da sua cabeça, segundo Kleber Mendonça Filho,<sup>11</sup> o que se torna evidente nas exposições nacionais e internacionais de que a artista participa, nas suas múltiplas linguagens onde expõe seus medos, desejos ou fantasias, e através de uma audácia e tenacidade que vão além dos prêmios conquistados em sua trajetória.<sup>12</sup> É uma questão de resistência existencial, mesmo. Ela corre riscos. Sobre seus medos, que enfrenta literalmente caminhando sobre cacos de vidro na performance *Symbebekos* (2002), ela se despe em palavras:

O medo talvez seja o mais antigo e mais visceral sentimento do homem. Sem ele a espécie humana teria sucumbido. Acompanhando o homem desde os primórdios, ele nos ajudou no processo civilizatório, não só no sentido do progresso, como também no da destruição.<sup>13</sup>

É na simbólica Usina de Arte Santa Terezinha que Notari enfrentou mais um desafio. É nessa terra, símbolo da decadente monocultura da cana de açúcar na Zona da Mata pernambucana, hoje ressignificada em um parque artístico/botânico, que ela se utiliza da *land art* para expor, escancarar seus/nossos tabus, cacos e feridas na obra intitulada *Diva*. (Figura 1).



Figura 1. *Diva*. Juliana Notari, 2020. Arquivo da artista.

Nessa antiga usina, que chegou a figurar na 3ª posição no ranking nacional de produtores de açúcar e álcool, marcada pelo suor dos trabalhadores rurais majoritariamente negros e mestiços, é que a “bela, jovem, ‘branquinha’, com feições que deixavam transparecer um ar de classe média”,<sup>14</sup> resolveu escavar numa colina nossas entranhas de mulher marcadas a ferro e fórceps no sentido estrito ou lato.

Marcadas. Pelos lamentos de Anayde Beiriz, a musa trágica de João Dantas e vítima da inquisição político/moralista dos anos 1930 em João Pessoa;<sup>15</sup> pelos gritos das fêmeas encarceradas do texto de Lourdes Ramalho<sup>16</sup> que Moncho Rodrigues nos fez escutar em 1989; pelos rasgos desesperados na parede-túmulo da emparedada da Rua Nova;<sup>17</sup> enfim por todos os nossos desesperos, por toda a violência que a grande vulva sangrenta encravada no morro denuncia em seus 33 metros de comprimento.

### **Ávida diva**

Denunciar a misoginia e violência contra a mulher não é o único *front* da artista Juliana Notari que, diante da grande repercussão de *Diva*, teme ser marcada pelo desgastado rótulo de “feminista”. Seu espectro é mais amplo. Fascinada por temas como a morte, comunicação e sexualidade, cedo identificou no corpo da mulher o veículo ideal para expressar questões de gênero, identidade, medo, violência e machismo, o que excede o plano raso da sexualização do corpo feminino face a meros atributos estéticos ou sensoriais.

Talvez por isso tenha optado pela expressividade da arte performática,- ela que pertence a uma geração nascida sob o peso da influência da sérvia Marina Abramović, artista cujas ações estão sempre a um passo da transgressão dos seus limites psicocorporais-, e dos eflúvios telúricos da arte corpo-terra da artista cubano-americana Ana Mendieta, com seus rituais sagrados em busca da conexão com a natureza, a dor e a ancestralidade.

Tudo isso ancorado no conteúdo temático dos franceses Georges Bataille e Louise Bourgeois, - esta uma de suas primeiras referências artísticas -, ao preconizar que “Arte não é sobre arte. É sobre a vida, e isso resume tudo!”<sup>18</sup>

Esse é o cadinho em que *Diva* foi forjada ao longo dos anos, germinalmente como performance que consistia em a artista abrir fissuras com marreta e talhadeira na assepsia de paredes brancas das galerias, até a exaustão física, culminando no preenchimento das cavidades expostas com chumaços de algodão embebidos em

sangue (o lugar da ferida é também o lugar da cura), com forte apelo dramático e efeito plástico surpreendente.

Nômade, triangulando entre Recife, Rio de Janeiro e Belém do Pará, migrou da geometria austera dos cubos brancos para a organicidade da floresta amazônica, munida apenas de instrumentos cirúrgicos e de seu sangue menstrual coletado ao longo de 9 meses, para inscrever uma fenda vúlrica no caule de uma árvore centenária. (Amuamas, 2018).

Nota-se, retrospectivamente, que foram anos de incubação do tema até desaguar na execução de *Diva*, viabilizada pela parceria entre o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães-MAMAM, de Recife, e os proprietários da Usina de Arte Santa Terezinha, no município de Água Preta, em Pernambuco, dentro de um programa de ocupação artística voltado à produção *in loco* por artistas locais.

Sua adesão ao primeiro grupo de mulheres convidadas a participar do evento resultou na instalação da vagina-ferida de 6 metros de profundidade, ora objeto de nosso estudo. Escavada na terra infértil esgotada pela prática secular da monocultura açucareira, calcinada pelo fogo das queimadas (“o estupro diário da terra”, no dizer da artista), a cavidade é recoberta por camadas protetoras de concreto e resina que mantêm a sua forma original a salvo das intempéries. Uma surpreendente flor escarlate esculpida no ventre da colina de uma antiga usina de açúcar, símbolo (nada doce) de riqueza e poder patriarcal.

Notari acredita que a perturbação suscitada pela vulva - que passa ao largo do propósito de reproduzir explicitamente a genitália feminina-, deve-se em parte ao fato de ela estar incrustada na terra, a Mãe-Terra, a Gaia generosa que nos acolhe na morte, mas, metamorfoseada em vagina, inverte os polos dessa relação adquirindo o poder de realimentar o ciclo vital, expulsando-nos para a vida.

Intrigante (uma parte desmembrada do corpo), ameaçadora (repositório dos mistérios ocultos das grutas e cavernas), potencialmente erótica (o gozo, a culpa feminina do pecado original), fenda voraz sugadora de incautos que se aproximem demasiadamente, (o medo, o respeito pelo sagrado), mas essencialmente uma ferida aberta, um clamor contra a cultura falocêntrica e a violência perpetrada no corpo feminino.

Alvo de todos os olhares, *Diva* dispensa a escolta de qualquer obra fálica para lhe dar sentido. Ela se basta!

Mas, seria ingênuo pensar que uma obra dessa expressão ficasse imune a farpas. A História da Arte ocidental registra que a representação explícita do órgão sexual feminino costuma causar espécie, e mesmo enseja punição, independentemente de sua dimensão ou contexto.

Talvez o exemplo mais emblemático seja a pintura *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet, que scandalizou Paris em 1866 e continua controversa, chegando a confundir a vigilância do algoritmo censor de conhecida rede social. É certo que as motivações de Courbet e de Notari foram diversas (a tela do francês foi pintada por encomenda de um colecionador de arte erótica), mas a representação da genitália feminina retratada de uma perspectiva naturalista, com destaque para o exuberante velo pubiano, mexeu de tal forma com os escrúpulos morais da época, que o quadro foi relegado à condição de obra pornográfica, escondida dos olhos do público até por seus primeiros proprietários.

Irreverente, a francesa Orlan, artista transmídia cuja poética questiona incansavelmente os estatutos do corpo, criou em 1989 a versão masculina da obra de Courbet, intitulando-o *A origem da guerra*: um torso masculino nu, o pênis ereto, com o mesmo enquadramento do original famoso. (Figura 2).

A provocação suscitou o seguinte comentário de escritor e psicanalista Sergio Telles:

Ao atribuir às mulheres o poder criativo e delegar aos homens a carga da destrutividade, para tanto invertendo o significado convencional do falo enquanto símbolo de fertilidade, Orlan toma uma posição política de denúncia contra a violência machista ainda vigente mesmo nas sociedades mais evoluídas. (TELLES, Sergio, 2017).<sup>19</sup>



Figura 2. *A origem da guerra*. Orlan, 1989. Fonte: Internet<sup>20</sup>

Em 2014, portanto mais de século e meio depois da criação da obra de Courbet, a artista franco-luxemburguesa Deborah de Robertis reabre o debate expondo o próprio sexo, ao vivo, em frente ao quadro original no Museu d'Orsay de Paris, em uma performance denominada *Espelho de Origem*. Rapidamente, seguranças do Museu fizeram uma barreira com seus corpos para impedir a visão do público que a aplaudia, interrompendo a sessão. A artista saiu escoltada por policiais, sujeitando-se a penalidades legais.

## Árido chão

A inóspita passarela de vidros cortantes de *Simbebekos* pode não ser a mais árdua das travessias da carreira de Juliana Notari. Depois de meses de intenso trabalho de campo na usina, acompanhada de técnicos e engenheiros, convivendo diariamente com trabalhadores recrutados do corte da cana para a escavação da terra, em 2020 finalmente *Diva* foi revelada para o mundo.

Nos alvares de 2021 os principais jornais e revistas estrangeiros veicularam a imagem da vulva gigante e a notícia correu o mundo. No Brasil, em tempos de polarização política e aplicação duvidosa dos conceitos de “moral e bons costumes”, o fenômeno levantou reações que nos induzem a rever o critério de classificação da categoria das “obscenidades”.

Como era previsível, o debate explodiu nas redes sociais e a obra ganhou notoriedade internacional, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, onde os grupos ativistas de direitos essenciais estão melhor estruturados. Rapidamente a artista virou alvo de ataques vindos desde de baterias de robôs virtuais a detratores misóginos afrontados pela imponência da vagina, passando pela reação adversa de ativistas “trans” que viram na monumentalidade da obra um atributo fálico e, na vulva, um reforço à tese excludente de sexualidade binária.

Em paralelo, uma imagem postada em rede social da artista branca, com 20 trabalhadores pretos e pardos empunhando enxadas ao fundo durante o trabalho de escavação, repercutiu negativamente entre os integrantes do movimento negro, que atribuíram à cena conotações racistas. A essas questões seguiram-se transversalmente as de ordem ambiental, social, etc.

Foram dias tensos, marcados pela impossibilidade fática de diálogo ou contestação às milhares de mensagens reproduzidas numa velocidade crescente, protegidas pelo

escudo do anonimato, por acusações equivocadas ou desprovidas de sentido, em e-mails, postagens em redes sociais e comentários depreciativos que infestavam o site da artista.

“A arte não está fora do mundo”, diz Notari,<sup>21</sup> refletindo sobre a experiência e disposta a recolher os frutos positivos do episódio. A arte não deixa de espelhar as mazelas da sociedade em que está inserida, dissimuladas sob várias formas de preconceito, como o racismo estrutural que a indústria açucareira do Nordeste ajudou a construir. Apesar do desconforto de ter as caixas de mensagens abarrotadas durante semanas, (contam-se na casa das dezenas de milhares as postagens recebidas de várias partes do mundo), a artista, já acostumada ao fogo cerrado das alas conservadoras por conta de algumas de suas apresentações performáticas, resistiu estoicamente ao ataque massivo. Desta vez, não mais enfrentando a artilharia concentrada das habituais “trincheiras inimigas”, mas uma carga difusa vinda de grupos potencialmente aliados, emersos de um ambiente digital tornado subitamente hostil, notadamente nos campos de sexualidade e gênero, áreas que, coincidentemente, sempre estiveram no foco de suas preocupações.

Para a artista, mesmo que injustificado, o ataque tem o mérito de reforçar a genuinidade das bandeiras levantadas por grupos historicamente oprimidos, vítimas de ações violentas e discriminatórias por perquirições étnicas, de origem, e violações por questões de gênero e sexualidade, o que não invalida outras reivindicações de cunho essencialmente feminista. Em tempos de comunicação de massa, muitos grupos, por incapacidade de filtrar as informações veiculadas desordenadamente pela mídia, tendem a agir reativamente diante de obras que, alinhadas conceitualmente no plano geral, não contemplam, explicitamente, suas demandas específicas.

Sem ofuscar o brilho de *Diva* (e sem desconsiderar o incômodo que ela pode causar), o fenômeno, mais do que evidenciar os riscos que correm artistas no exercício de seu ofício, expõe a fragmentação das táticas ativistas das múltiplas instâncias da diversidade. São frentes plurais que têm suas vozes ampliadas pelo ambiente tecnológico das mídias digitais, com demandas diversas, mas com um inimigo comum: a opressão sistêmica contra grupos sociais injustamente excluídos, o que inclui, destacadamente, a violência estrutural praticada contra a mulher. Passageiros da mesma nau, o desafio é canalizar pragmaticamente, a energia desses grupos em prol de uma causa maior.

O ponto de partida dessa vagina gigante que incomodou o país é o nosso próprio incômodo face aos ferros, reais ou simbólicos, que nos penetram, nos abrem, nos expõem no campo social ou nas mesas dos ginecologistas. Juliana encontrou 22 espelhos de metal numa associação voltada à venda de objetos usados, localizada em Água Fria, no Recife. Eles traziam marcados o nome de sua antiga proprietária: Dra. Diva.

## NOTAS

<sup>1</sup> Madalena Zaccara é bacharel em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco e bacharel em Direito pela Universidade Católica. Ela tem doutorado na Université Toulouse II, Toulouse, França orientada pelo prof. Dr. Yves Bruand como bolsista CAPES; um pós doutorado em História da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob a tutoria do Prof. Dr. José Carlos de Paiva também como bolsista CAPES e outro pós (desta vez como Professor Visitante) também patrocinado pela CAPES na Sorbonne, Paris, sob a tutoria do Prof. Dr. Michel. É professora titular do Departamento de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco, onde ensina no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB. Madalena Zaccara é líder do grupo de pesquisa Arte, cultura e memória, cadastrado no CNPQ. Atualmente ela está vice-presidente da ANPAP. Ela tem vários livros, artigos e capítulos de livros publicados e é coeditora da revista CARTEMA do PPGAV. Contato: madazaccara@gmail.com.

<sup>2</sup> Itamar Morgado é bacharel em Direito e Mestre em Artes Plásticas pela UFPB/UFPE.

<sup>3</sup> GURCI, Antonio. Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps-autres in BOETSCH, Gilles; HERVÉ, Christian, ROZENBERG, Jacques. *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Belgique : De Boeck & Larcier, 2007.p.57.

<sup>4</sup> WOOLF, V. *Trois guinéas*. Paris. Editions des femmes, 1977, p. 200.

<sup>5</sup> Almanach des arts plastiques. Université de Paris-8, 1982-1983 p.63-65, in DALLIER -POPPER, Aline. *Art, féminisme, post-féminisme: un parcours de critique d'art*. Paris: L' Harmattan, 2009 p. 140.

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. *A Dominação masculina*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 2007.p.17.

<sup>7</sup> Em setembro de 1980, a senadora Eunice Michiles apresentou o PL 237/80. A proposta revogava os dispositivos. Apesar de ter sido aprovada pela CCJ do Senado, no entanto, o projeto foi arquivado cinco anos depois. A previsão do CC/1916 só foi revogada com a entrada em vigor do Código Civil Brasileiro de 2002.

<sup>8</sup> FREYRE, Gilberto apud QUINTAS, Fátima. *Sexo à moda patriarcal*. O feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre. São Paulo: Global, 2008.p.52

<sup>9</sup> Por que não houve grandes mulheres artistas? de Linda Nochlin, foi publicado originalmente em 1971 na Revista *ARTnews*. Um clássico da discussão sobre arte e feminismo.

<sup>10</sup> DINIZ, Clarissa. Apresentação do livro Dez dedos – Juliana Notari. Site de Juliana Notari disponível em <https://www.juliananotari.com/biografia/>

<sup>11</sup> MENDONÇA FILHO, Kleber. Redentorno. Site de Juliana Notari in <http://www.juliananotari.com/redentorno-2/>

<sup>12</sup> Dentre os prêmios destaca-se : artista finalista do 7º Prêmio Marcantonio Vilaça, 2019; nomeada para o Prêmio PIPA 2018 e 2019; Prêmio do Salão Arte Pará em 2014; Prêmio Funarte – Mulheres nas Artes Visuais em 2013 e Prêmio Bolsa de Pesquisa no Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco, em 2004.

<sup>13</sup> NOTARI, Juliana. *Symbebekos*. Site Juliana Notari acessível em <http://www.juliananotari.com/symbebekos-2/>

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Anayde Beiriz, professora, órfã, solteira, fumante, defensora da igualdade entre os sexos, amante de João Dantas, advogado, político, proprietário rural e inimigo do governador João Pessoa. Quando sua casa foi invadida e suas cartas íntimas publicadas, ele matou o governador na confeitaria Glória, no Recife. João Dantas foi assassinado na prisão e Anayde, aos 25 anos de idade, morreu supostamente por autoenvenenamento. Foi sepultada como indigente.

<sup>16</sup> Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu em Jardim do Seridó, em 1920. Foi professora, poeta, dramaturga e pesquisadora. Em 1958 fixou residência em Campina Grande, Paraíba, cidade onde viveu até o fim. Autora de uma extensa obra para o teatro, premiada, teve seu texto *As fêmeas* encenado por Moncho Rodriguez, nome artístico de Ramon Rodriguez Guisande, de nacionalidade espanhola, radicado em Portugal há mais de trinta anos.

---

<sup>17</sup> Trata-se de uma obra do escritor brasileiro Carneiro Vilela e também uma lenda urbana recifense. Relata o caso de uma jovem burguesa, engravidada pelo namorado e que foi empalada viva em seu próprio quarto, em um sobrado na Rua Nova no Recife, a mando de seu pai.

<sup>18</sup> ART REF. Equipe Editorial: Como ser um artista ; disponível em <https://arteref.com/arte-no-mundo/como-ser-um-artista-segundo-louise-bourgeois/> Acesso em 10jun2021

<sup>19</sup> TELLES, Sérgio. A origem do mundo de Courbet. Psychiatry on line Brasil. Vol. 22, nov 2017. Ed. Giovanni Torello. Dispon. Em <https://www.polbr.med.br/ano13/psi0313.php>. Acesso em 10jun2021

<sup>20</sup> Disponível em [https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Orlan-Origem-da-guerra-segunda-versao-1989-199-oito-exemplares\\_fig4\\_321709371](https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-Orlan-Origem-da-guerra-segunda-versao-1989-199-oito-exemplares_fig4_321709371). Acesso em 10jun2021

<sup>21</sup> NOTARI, Juliana. Depoimento: (jun. 2021) Entrevista online concedida pela artista.

## Referências

Almanach des arts plastiques. Université de Paris-8, 1982-1983 p.63-65 in DALLIER - POPPER, Aline. **Art, féminisme, post-féminisme: un parcours de critique d'art**. Paris: L' Harmattan, 2009.

ART REF. Equipe Editorial: **Como ser um artista** ; disponível em <https://arteref.com/arte-no-mundo/como-ser-um-artista-segundo-louise-bourgeois/> Acesso em 10jun2021

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 2007.

DINIZ, Clarissa. Site de Juliana Notari disponível em

<https://www.juliananotari.com/biografia/>

DINIZ, Clarissa. **Apresentação do livro Dez dedos – Juliana Notari**. Site de Juliana Notari disponível em <https://www.juliananotari.com/biografia/>

GURCI, Antonio. **Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps-autres** in BOETSCH, Gilles; HERVÉ, Christian, ROZENBERG, Jacques. **Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé**. Belgique :De Boeck & Larcier, 2007

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Redentorno**. Site de Juliana Notari in:

<http://www.juliananotari.com/redentorno-2/>

NOCHLIN, Linda. **Why Have There Been No Great Women Artists?** In ARTnews January 1971

NOTARI, Juliana. **Symbebekos**. Site Juliana Notari acessível em:

<http://www.juliananotari.com/symbebekos-2/>

NOTARI, Juliana. **Depoimento**: (jun. 2021) Entrevista online concedida pela artista aos autores.

QUINTAS, Fátima. **Sexo à moda patriarcal. O feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre**. São Paulo: Global, 2008.

TELLES, Sérgio. A origem do mundo de Courbet in **Psychiatry on line Brasil**. Vol. 22, nov 2017. São Paulo: Ed. Giovanni Torello. Disponível. em <https://www.polbr.med.br/ano13/psi0313.php>. Acesso em 10 jun 2021.

WOOLF, V. **Trois guinées**. Paris. Editions des femmes, 1977.

ZACCARA, Madalena (org.) **De sinhá prendada a artista visual. Os caminhos da mulher artista em Pernambuco**. Recife: CEPE, 2017.

---