

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicação e Artes
Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda

BÁRBARA LUNARDI DE ARRUDA VEIGA

Moda e loucura: um pêndulo no percurso feminino

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicação e Artes
Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda

BÁRBARA LUNARDI DE ARRUDA VEIGA

Moda e loucura: um pêndulo no percurso feminino

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do curso de especialização em Estética e Gestão de Moda, sob a orientação da Profa. Mestre Josenilde Souza.

São Paulo
2020

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do curso de especialização em Estética e Gestão de Moda, sob a orientação da Profa. Mestre Josenilde Souza.

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. _____ **Instituição:** _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Agradecimentos

Aos meus pais, Renato e Marilda, pelo apoio, carinho, encorajamento e incentivo durante toda a minha trajetória.

À minha irmã, por lembrar de mim ao ver histórias de diversas mulheres.

Ao meu namorado, Rodrigo, pelos minutos que passou ao meu lado me auxiliando e pelo companheirismo e amor durante todo esse tempo. Você é demais.

À minha orientadora, Jo, por acreditar no meu potencial e nas palavras que eu queria contar, e me instruir durante todo o processo. Você foi essencial para que tudo acontecesse.

Resumo

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo estudar as transformações sociais da indumentária através da história feminina e o padrão estético imposto pelos homens. As mulheres que confrontavam os critérios estabelecidos pelo patriarcado eram consideradas loucas e histéricas, obrigadas à se submeterem às leis e regramentos estipulados por aqueles. Esses conflitos serão exemplificados ao longo da monografia pela história de quatro mulheres que individualmente combateram o sistema à sua maneira.

Palavras-chave: vestuário, loucura, mulheres, transformação social, patriarcado.

Abstract

The present research paper seeks to study the social transformations of women's clothing and the aesthetical standards imposed by men. The women that fought against the criteria established by the patriarchy were considered insane and hysterical, they were forced to submit to the laws and rules stipulated by it. These conflicts are exemplified by the monography of the stories of four women that, individually, clashed against the system in their own way.

Keywords: clothing, madness, women, social transformation, patriarchy

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Retrato de Camille Claudel aos 20 anos, e retrato de Rodin, por Étienne Carjat, em 1879	25
Figura 2 - Camille Claudel trabalhando em sua escultura Sakuntala, obra que foi um marco em sua carreira.....	26
Figura 3 - Reprodução da escultura La Valse, de Camille Claudel.....	28
Figura 4 - Camille Claudel em frente à sua estátua de Persée et la a Gorgone, por volta de 1898	30
Figura 5 - Camille Claudel sentada sozinha em hospício que viveu grande parte de sua vida	31
Figura 6 - Amelia Gomes de Azevedo. Desenho de Lilia Alves dos Santos	34
Figura 7 - Colette, quando jovem, posando em um jardim	37
Figura 8 - Colette, 1906, em um ensaio teatral.....	38
Figura 9 - Colette em roupas consideradas masculinas.....	39
Figura 10 - Colette, aos 67 anos, ainda continuava dando continuidade a sua carreira como escritora	41
Figura 11 - Virginia Woolf fotografada por Man Ray, 27 de novembro de 1934	43
Figura 12 - Virginia Woolf fotografada por Man Ray, em 27 de novembro de 1934.....	45
Figura 13 - Virginia, por Gisèle Freund, em 1939	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – SOBRE A LOUCURA	12
2 – MULHERES E LOUCURA	16
3 – CORPOS FEMININOS: UM ESTUDO SOBRE QUATRO MULHERES	22
3.1 – <i>Camille Claudel (8 de dezembro de 1864 – 10 de outubro de 1945)</i>	24
3.2 – <i>Amelia Gomes de Azevedo (16 de abril de 1866 – 21 de junho de 1954)</i>	32
3.3 – <i>Colette (28 de janeiro de 1873 – 3 de agosto de 1954)</i>	37
3.4 – <i>Virginia Woolf (25 de janeiro de 1882 – 28 de março de 1941)</i>	42
4 – LOUCURA, INDUMENTÁRIA, ARTE. UMA RELAÇÃO	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
BIBLIOGRAFIA	55

“Saída das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.”

Silvia Plath

INTRODUÇÃO

A problemática da dominação sobre as mulheres na história mostra que elas sempre foram tratadas de modo similar às formas de escravidão, colocadas como seres inferiores e “à medida que as mulheres ganhavam mais autonomia, sua presença na vida social passou a ser mais constante nos sermões dos padres que repreendiam sua indisciplina.” (FEDERICI, 2017, p. 64) Aliada à reação misógina por causa da independência feminina, a lógica de opressão que sustenta esse sistema está ligada ao conjunto de saberes e práticas que acabam por relacionar a loucura e o sofrimento psíquico a mulheres e suas funções na sociedade. Virginia Woolf diz (2014, p. 742):

mas o que é verdadeiro aqui, ao que me parece, revendo a história da irmã de Shakespeare como eu a inventei, é que qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida. Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza.

É notável que nos séculos XVI e XVII na Europa a maioria das pessoas julgadas por crime de bruxaria era de mulheres, e nesta época muitos escritores humanistas ressaltam “as debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão” (FEDERICI, 2017, p. 335). A mulher passou, desse modo, a ser considerada um ser diabólico, na qual a “loucura é emparelhada ao feminino, ao corpo, à moral e aos atos desse gênero, alvo das mais diversas restrições.” (ESQUINSANI, 2012, p. 218)

Não apenas por produzirem poções e realizarem simpatias e rezas as mulheres eram vistas como loucas ou bruxas, mas também pela associação à transgressões morais, como o adultério e a prostituição, ou por apresentarem comportamentos considerados inadequados ou incomuns, como as mulheres que “não haviam se integrado à sociedade pelo casamento, procriação, produção doméstica, convertendo-se em sobrecarga para a época.” (ESQUINSANI, 2012, p. 212) Jalusa Silva de Arruda afirma (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 175):

o conceito de histeria foi muito utilizado para patologizar sentimentos, comportamentos e manifestações emocionais de mulheres que não se enquadravam no lugar da reprodução da ordem patriarcal de gênero vigente. Desobediência, empoderamento, exercício da sexualidade com liberdade, ousadia foram

considerados como histeria e, não raro, mulheres com tais comportamentos eram consideradas loucas.

A mudança social foi acontecer apenas muito tempo depois. Em 08 de março de 1908 milhares de mulheres protestaram “em Nova York não só contra suas terríveis condições de trabalho, mas igualmente pelo fim do trabalho infantil e pelo sufrágio universal. Meses mais tarde, um contingente ainda maior marchava pelo direito ao voto em Londres” (AMBRA, 2019, p. 20), e ainda na virada para o século XX, a *Belle Époque* ainda guiava a roupa da mulher, com o espartilho prendendo seu dorso, e não era raro as mulheres desmaiarem com falta de ar, aumentando ainda mais a relação de fragilidade com o gênero feminino. Apenas nos anos 70 o movimento feminista passou a reivindicar a “igualdade e a liberdade da mulher, um debate circunscrito à condição da mulher na ordem econômica, política e social.” (LUTTERBACH, 2019, p. 26)

A cultura é uma estrutura de comunicação, por isso a interação com o mundo é capacitada por símbolos culturais e validada por gerações sucessivas. Margaret Atwood, em sua obra de ficção “O Conto da Aia”, exemplifica isso ao dizer “Sou uma refugiada do passado e, como outros refugiados, repasso os costumes e hábitos de vida que deixei ou fui obrigada a deixar para trás.” (ATWOOD, 1985, p. 271) Desse modo, é proposto analisar a insubordinação da mulher vista como loucura e como isso pode ter afetado e modificado a estrutura da moda.

1 - SOBRE A LOUCURA

Muita loucura é Sensatez mais sublime –
Para o olho apurado –
Muita Sensatez – a loucura mais absoluta –
É a Maioria
Que nisso, como em tudo, prevalece –
Assente – e és são –
Refuta – és imediatamente perigoso –
E manejado com uma Corrente

Emily Dickinson
“Life, XI”

A reflexão sobre a loucura é acentuada quando, em 1961, Michel Foucault, filósofo, psicólogo e professor francês, defende sua tese de doutorado que, no ano seguinte é publicada, sob o título *História da loucura na Idade Clássica*. No livro, ele investiga as diversas percepções sobre loucura entre os períodos do Renascimento e modernidade através da arte e costumes, se tornando uma grande referência para o campo da saúde no século XX, especialmente por questionar “profundamente os fundamentos conceituais que sustentam as sociedades modernas e que silenciaram a loucura por quase três séculos.” (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 45)

Foucault, desse modo, critica o sistema psiquiátrico ao questionar o poder do médico, analisando esse como um dispositivo de controle. Encontra-se, assim, em sua obra, a “investigação sobre outras possibilidades de compreensão do que é o fenômeno da loucura, abrindo um vasto campo de problemas, indagações e perplexidades, [...], colocando em questão a noção de normalidade de uma forma própria.” (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 48)

O pensador inicia o livro relatando o desaparecimento da lepra no final da Idade Média, depois de ter se disseminado por toda a Europa e fazer inúmeras vítimas, que foram regulamentadas apenas no século XVII. Isolados, sendo considerados personagens malditos, problemáticos e marginais, a ausência dos leprosos deixou estéril e sem utilidade grandes partes de terrenos durante um longo tempo. Assim, “durante séculos, essas extensões pertencerão ao desumano. Do século XIV ao XVII, vão esperar e solicitar, através de estranhas encantações, uma nova encarnação do mal, um outro esgar do medo, mágicas renovadas de purificação e exclusão.” (FOUCAULT, 2017, p. 3)

Aquilo que sem dúvida vai permanecer por muito mais tempo que a lepra, e que se manterá ainda numa época em que, há anos, os leprosários estavam vazios, são os valores e as imagens que tinham aderido à personagem do leproso; é o sentido dessa exclusão, a importância no grupo social dessa figura insistente e temida que não se pode de lado sem se traçar à sua volta um círculo sagrado. (FOUCAULT, 2017, p. 6)

Foucault afirma que a herança da lepra deve ser buscada em um fenômeno muito complexo, sendo este a loucura, na qual antes de ser dominada, tinha estado ligada a experiências da Renascença (2017, p. 8). A presença da loucura nesta época

tinha como figuras os bufões e espetáculos bizarros errantes, personagens literários e imaginários, indivíduos estranhos e excêntricos, e as naves romanescas ou satíricas literárias, das quais uma teve existência real, a Nau dos Loucos (*Narrenschiff*). A loucura circulava, a experiência da insensatez tinha algo de errante e provocava medo e fascínio, mas ainda não aparentada a culpas morais. (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 51)

No entanto, com a regressão da lepra surgiu a necessidade de uma nova forma de exclusão no espaço público. Esse “novo” ambiente de internamento abrigava desde prostitutas e libertinos a doentes venéreos, desordeiros e outros tipos de marginais (AMARANTE; TORRE, 2017), para o que Michel Foucault denominou de *Grande Enclausuramento*.

No século XVII, portanto, a loucura estava vinculada a casas de internamento, determinando esses ambientes como locais naturais, sendo “sabido que o poder absoluto fez uso das cartas régias e de medidas de prisão arbitrárias.” (FOUCAULT, 2017, p. 48), como pode-se observar no destino do Hospital Geral de Paris, fundado em 1656 por Luís XIII, que visava por meio do enclausuramento corrigir os sujeitos considerados inúteis, uma estrutura absolutista que se estendeu por toda a Europa.

Nessas instituições também vêm-se misturar, muitas vezes não sem conflitos, os velhos privilégios da Igreja na assistência aos pobres e nos ritos de hospitalidade, e a preocupação burguesa de pôr em ordem o mundo da miséria; o desejo de ajudar e a necessidade de reprimir; o dever de caridade e a vontade de punir; toda uma prática equívoca cujo sentido é necessário isolar, sentido simbolizado sem dúvida por esses leprosários, vazios desde a Renascença, mas repentinamente reativados no século XVII e que foram rearmados com obscuros poderes. (FOUCAULT, 2017, p. 53)

Michel Foucault (2017, p. 53) continua: “O leprosário tinha um sentido apenas médico; muitas outras funções representaram seu papel nesse gesto de banimento que abria espaços malditos. O gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas, morais”, representando não “apenas um papel negativo de exclusão, mas também um papel positivo de organização.” (FOUCAULT, 2017, p. 83)

No momento em que a loucura é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se no grupo; o momento em que começa a inserir-se no contexto dos problemas da cidade. As novas significações atribuídas à pobreza, a importância dada à obrigação do trabalho e todos os valores éticos a ele ligados determinam a experiência que se faz da loucura e modificam-lhe o sentido. (FOUCAULT, 2017, p. 78)

É importante evidenciar que Foucault afirma que apesar do alto número constituído de “indigentes, vagabundos e mendigos” (2017, p. 82), em algumas internações há elementos que a pobreza não explica:

em Saint-Théodore há 41 prisioneiras por cartas régias; 8 “pessoas ordinárias” na casa de detenção; 20 “mulheres caducas” em Saint-Paul; Madeleine contém 91 “velhas senis ou enfermas”; o de Sainte-Geneviève, “80 velhas infantis”; o de Saint-Levège, 72 pessoas epiléticas; Saint-Hilarie, 80 mulheres senis; Saint-Catherine, 69 “inocentes malformados e disformes”; as loucas são divididas entre Sainte-Elizabeth, Sainte-Jeanne e nos calabouços, conforme tenham apenas “o espírito fraco” ou uma loucura que se manifeste a intervalos, ou seja loucas violentas. Enfim, 22 “moças incorrigíveis” foram postas, por essa mesma razão, na Correção. (FOUCAULT, 2017, p. 82)

Nasce então a medicina mental, os chamados alienistas, que ao isolar os alienados mentais, criam uma instituição destinada à cura daqueles que perderam “o juízo de si e o juízo da realidade. O indivíduo louco, que perdeu a razão, deve ser isolado no asilo para recuperar sua razão e livrar-se de sua loucura.” (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 52)

Desse modo, o alienista é o personagem que pode dominar essa loucura, capturar a verdade da enfermidade, é a “produção da doença mental pelo poder médico” (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 53), na qual o resultado é a base do “saber alienista como realização de uma reforma social — do velho regime monárquico violento para a nova sociedade burguesa —” (AMARANTE; TORRE, 2017, p. 55).

É inaugurado, então, com o fim do *Grande Enclausuramento*, uma nova forma de relação com a loucura, transformando a experiência que se tinha na época clássica, de uma alienação mental, na qual o *alienismo* sempre seria questionado como cientificidade, e depois como doença mental, reconhecido posteriormente como psiquiatria. (AMARANTE; TORRE, 2017)

2 - MULHERES E LOUCURA

“É interessante que mulheres espectrais perturbassem tantas vezes os homens em suas camas ao longo de todo o ano de 1692, quando no mundo visível o contrário ocorria com a mesma frequência.”

Stacy Schiff,
“*As bruxas*”

Os primeiros indícios de um movimento de mulheres que se opunha ao domínio foi na luta anti-feudal, na qual havia tentativas de desafiar as normas sexuais e criar relações mais igualitárias entre homens e mulheres. Com isso, a reação misógina surgia pelo fato das mulheres ganharem mais autonomia, ao ponto dos sermões dos padres passarem a repreender sua disciplina. (FEDERICI, 2017)

Como castigo, na Europa iluminista, colocava-se flocos nas mulheres acusadas de serem malcriadas, como se fossem cães, exibindo-as pelas ruas; “as prostitutas eram açoitadas ou enjauladas e submetidas a simulações de afogamentos, ao passo que se instaurava a pena de morte para mulheres condenadas por adultério.” (FEDERICI, 2017, p. 203)

O debate sobre a natureza dos sexos, que teve início na Baixa Idade Média, e que foi retomado posteriormente no século XVII, construiu, em correspondência com a imagem feminina corrompida, uma mulher “estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal.” (FEDERICI, 2017, p. 335) François Poullain de La Barre declarou (ROVERE, 2019, p. 118): “não nos contentamos em termos excluído as mulheres do compartilhamento do conhecimento e dos empregos, após uma longa prescrição contra elas; fomos mais longe, imaginando que sua exclusão é fundada sobre uma impotência natural de sua parte.”

É então nos primórdios do cristianismo que a identificação de loucura conversava com a possessão demoníaca, e a idéia de feminino como pecado original e perdição da humanidade expurga, desse modo, os efeitos do desejo masculino, “em que a fraqueza carnal masculina era amplamente projetada sobre o corpo feminino, responsabilizando-o por qualquer ação irracional proveniente deste desejo.” (DAMETTO; ESQUINSANI, 2012, p. 219)

O século XVI mostrou uma “tendência extremamente misógina, possivelmente porque as mudanças demográficas produziram um número incomum de mulheres que viviam sozinhas.” (ALEXANDER; RUSSEL, 2019, p. 143) Os casamentos passaram a acontecer em idades mais maduras, e com a Reforma (que possuía uma proposta de retorno ao cristianismo primitivo) muitos conventos fecharam e o número de mulheres em mosteiros decaiu. Assim, as mulheres que não possuíam o apoio patriarcal não tinham proteção que garantisse eventuais injustiças, manifestando, desse modo, uma misoginia intensificada, alimentada principalmente pela tradição literária. De acordo com Silvia Federici (2017, p. 291):

[...] boa parte da literatura sobre este tema foi escrita de um “ponto de vista favorável à execução das mulheres”, o que desacredita as vítimas de sua perseguição, retratando-as como fracassos sociais (mulheres “desonradas” ou frustradas no amor) ou até mesmo como pervertidas que se divertiam zombando dos seus perseguidores masculinos com suas fantasias sexuais.

Eram as mulheres, em especial as pobres e de origem rural, as mais afetadas por condutas estranhas, na qual seus quadros assemelhavam-se à melancolia, depressão ou ansiedade. No entanto, suas competências, seus poderes anormais frente à sua condição social ou comportamentos considerados imorais ou excêntricos também garantiram-nas estar vinculada ao demônio (DAMETTO; ESQUINSANI, 2012), e de acordo com Silvia Federici (2017, p. 314):

devido a essas capacidades – como feiticeiras, curandeiras, encantadoras ou adivinhas – que as mulheres foram perseguidas, pois, ao recorrerem ao poder da magia, debilitavam o poder das autoridades e do Estado, dando confiança aos pobres e sua capacidades para manipular o ambiente natural e social e, possivelmente, para subverter a ordem constituída.

A obra *Malleus Maleficarum*, ou “O Martelo das Feiticeiras”, com aprovação papal, publicada em 1486, de autoria dos dominicanos Heirinch Kramer e James Sprenger, foi um dos mais influentes livros, declarando os quatro pontos essenciais da bruxaria, incluindo a renúncia da fé católica, devoção ao serviço do Mal, sacrifício de crianças e práticas de orgias com o Diabo, além de falar que as bruxas mudavam de forma física, voavam e profanavam os sacramentos cristãos (ALEXANDER; RUSSEL, 2019, p. 102), “que apresenta indiretamente a interpretação teológica medieval da loucura” (DAMETTO; ESQUINSANI, 2012, p. 214), sustentando que a mulher é mais suscetível ao pecado e que ela tinha mais tendência à bruxaria por sua luxúria insaciável (FEDERICI, 2017), levianidade e por serem mais volúveis e frágeis. Em Dametto; Esquinsani (2012, p. 214), citado por Kramer; Sprenger (1976, p. 116):

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura e, por assim dizer, contraria à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é um animal imperfeito, sempre decepiona e mente.

Desde a antiguidade a existência da mulher está subordinada à função de ter filhos, e é por esta condição orgânica feminina que as mulheres foram o principal alvo da perseguição, pois eram elas quem possuíam o conhecimento, e a “regulação da sexualidade e da capacidade reprodutiva delas foi a condição para a construção de formas mais rígidas de

controle” (FEDERICI, 2019, p. 22). Ingrid Farias afirma que Foucault também “aponta a loucura durante os séculos XV a XIX como instrumento de poder, controle social, isolamento e punição.” (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 102) Segundo Silvia Federici (2017, p. 332):

a bruxa não era só a parteira, a mulher que evitava a maternidade ou a mendiga que, a duras penas, ganhava a vida roubando um pouco de lenha ou de manteiga de seus vizinhos. Também era a mulher libertina e promíscua – a prostitua ou a adúltera e, em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação. Por isso, nos julgamentos por bruxaria, a “má reputação” era a prova de culpa. A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura.

A condição que a mulher dos séculos XIX e XX sofria era de condenação social, na qual “considerando-se as peculiaridades de cada tempo, as histéricas da medicina de pouco mais de cem anos atrás eram submetidas a processos semelhantes aos aplicados às bruxas, onde, no lugar do temido interrogatório religioso e da fogueira, tem-se o escrutínio médico, e as freqüentes internações em sanatórios.” (DAMETTO; ESQUINSANI, 2012, p. 217) Historicamente, assim, os manicômios foram empregados como destino das mulheres que não se adequavam ao padrão estabelecido.

A violência contra as mulheres não desapareceu com o fim das caça às bruxas e a abolição da escravidão. Pelo contrário, foi normalizada. Nos anos 1920 e 1930, no auge do movimento eugenista, a “promiscuidade sexual” feminina, retratada como doença mental, era punida com internação em hospitais psiquiátricos ou esterilização. (FEDERICI, 2019, p. 92)

O sofrimento psíquico sofrido pelas mulheres é associado ao funcionamento hormonal do corpo feminino, na qual Ingrid Farias afirma que excluem “as relações sociais e de poder que permeiam esse processo, e perpetuando a cultura de que todas as mulheres já nascem predispostas a desenvolver transtornos e ter corpos mais frágeis e menos capazes do que os corpos masculinos.” (PEREIRA; PASSOS, 2017, p. 102)

É dessa forma que se observa a problemática da dominação como algo natural, seguida da submissão cotidiana, a opressão que acorrentou a feminilidade como sendo uma condição inferior. Marie de Gournay, filósofa e escritora nascida em 1565 já anunciava: “Sinto o desdém no qual vivo em meu século e [...] manifesto uma recusa contra ele” (ROVERE, 2019, p. 21), percebendo que “as famosas virtudes às quais as mulheres não deveriam renunciar (amor, sossego, graça) eram, na verdade, rejeitadas, quando se tratava de aplicá-las a domínios considerados viris (a erudição, a política, as letras).” (ROVERE, 2019, p. 23)

A criação da figura da mulher como dona de casa em tempo integral no século XIX redefiniu a posição dela na sociedade e sua relação com os homens, já que, segundo Silvia Federici (2017, p. 146), “a divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também aumentou sua dependência, permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres”, o que viria a aumentar ainda mais a condição da mulher de aprisionamento “ao ambiente doméstico e à mediocridade do cotidiano.” (KEHL, 2017, n.p) Também:

todo trabalho feminino, quando realizado em casa, seria definido como “tarefa doméstica”, e até mesmo quando feito fora de casa era pago a um valor menor do que o trabalho masculino – nunca o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver dele. O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres de sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, era expulsa, mesmo se ganhasse salário. (FEDERICI, Silvia, p. 184)

Silvia Federici (2019, p. 93) igualmente afirma que “a violência contra as mulheres também incluía o uso generalizado, nos anos 1950, da lobotomia para a cura da depressão, sendo que esse tipo de cirurgia era considerado ideal para as mulheres destinadas ao trabalho doméstico, função que supostamente não requeria cérebro.” Ingrid Farias (PEREIRA; PASSOS, 2017, p. 101) confirma que existe uma

construção cultural e histórica da narrativa de “loucura” e a relação direta dessa narrativa com as mulheres aprisionadas a partir da construção desse referencial machista e controlador. A construção da loucura marca a história de nossa sociedade, apontando grupos específicos como passíveis de controle médico e científico, relacionando a loucura como característica de pessoas improdutivas, ausentes de capacidades laborais, doentes e incapazes de viver em sociedade. O grupo mais associado a essas características é o das mulheres, quando consideradas com condutas desviantes do modelo patriarcal e caracterizadas como histerias.

Em pesquisas realizadas com médicos torna-se visível a noção de que as mulheres se utilizam dos sofrimentos mentais para chamar atenção ou fugir de obrigações. “Frente às “histéricas” ou “promíscuas”, seria papel do médico manter a sexualidade das mulheres sob controle, a partir de um equilíbrio hormonal, medicação psiquiátrica ou mesmo conselhos sobre a vida sexual.” (PEREIRA; PASSOS, 2017, p. 40)

Retratadas como seres selvagens e insubordinados, “no século XVIII, o cânone foi revertido. Agora, as mulheres era retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles.” (FEDERICI, 2019, p. 205) Foi a partir dessa época que os assombros deixaram de estar vinculados ao

demonismo e a bruxaria sequer era considerada, na qual as pessoas proclamavam que “bruxa é coisa que não existe”, deixando a bruxa diabólica retornar ao reino da fantasia.

A alteração de concepção acontece devido ao domínio masculino, tanto na religião, quanto na literatura e no direito. Segundo Alexander; Russel (2019, p. 148), a hegemonia masculina “criou um simbolismo e uma mitologia especiais acerca das mulheres, que se caracterizaram por uma ambivalência tripartite. A mulher é a virgem pura, a mulher é a mãe carinhosa; a mulher é a megera maléfica e carnal.”

A visão demonista deu lugar gradativamente a um olhar estremado sobre a loucura, deixando de lado a imagem típica da bruxa dos séculos anteriores, mas reafirmando o emparelhamento ao feminino, na qual a natureza feminina deveria ser domada para que cumprisse seu destino natural, a de procriar, sem educação e liberdade, e “sem acesso ao poder político, as mulheres não teriam meios de garantir os outros direitos fundamentais para se tornarem sujeitos de suas próprias histórias.” (KEHL, 2017, n.p)

A limpeza de gênero continua ocorrendo, antes escondida nas entrelinhas do patriarcado, mas agora visíveis devido ao advento do movimento feminista, que auxiliou o fenômeno da caça às bruxas a emergir “da clandestinidade a que foi confinado, graças à identificação das feministas com as bruxas, que logo foram adotadas como símbolo de revolta feminina.” (FEDERICI, 2017, p. 291)

3 - CORPOS FEMININOS: UM ESTUDO SOBRE QUATRO MULHERES.

“Ajusto-me à mim, não ao mundo.”

Anais Nin

A força feminina interior se traduz, como visto no capítulo anterior, como loucura. No entanto, a figura dela não é mais que uma “energia antiga, criativa e espiritual” (LEONARD, 2003, p. 15) desencadeada especialmente por acontecimentos destrutivos da própria sociedade. A cultura dita como as mulheres devem ser vistas, e ficar presa em um único papel que se espera delas, é o que as enlouquece, pois há, assim, o roubo de sua identidade. O estereótipo limitador aprisiona, e o resultado é o ignorar as partes vitais de si mesma, “seus diversos desejos ou suas necessidades, pode fazer com que uma mulher aja ou se sinta louca.” (LEONARD, 2003, p. 26)

Em *Madame Bovary*, por exemplo, “o anseio de mudar a vida e “tornar-se um outro”, que em Homais se transforma em projeto, em Emma é delírio.” (KEHL, 2017, n.p) A “louca” era manifestada, assim, em diversos casos, como por exemplo em episódios políticos, na qual as mulheres lutavam por direitos contra abusos, pelo movimento feminista, contra assédio sexual, sendo “rotuladas como histéricas, vítimas de suas próprias fantasias, desconsideradas pelos homens, mas também ridicularizadas por outras mulheres.” (LEONARD, 2003, p. 17), pois a energia delas era um combustível para uma transformação social.

Para esta monografia foram escolhidas quatro mulheres como objeto: Colette, Camille Claudel, Virginia Woolf e Amelia Gomes de Azevedo, considerando que suas obras demonstram, de forma dramática, a herança cultural coletiva, da qual “os modos de expressão e de ser que são unicamente femininos ou não-convencionais, e portanto potencialmente criativos, com frequência são desacreditados pelas culturas patriarcais, e quando as mulheres tentam vivê-los são rotuladas de loucas ou excêntricas.” (LEONARD, 2003, p. 19)

A Louca é, assim, assustadora em muitas, destrutiva por outras (LEONARD, 2003), podendo-se concluir que “a discriminação contra as mulheres na sociedade capitalista não é o legado de um mundo pré-moderno, mas sim uma formação do capitalismo, construída sobre diferenças sexuais existentes e reconstruída para cumprir novas funções sociais”. (FEDERICI, 2017, p. 11)

3.1 - Camille Claudel (8 de dezembro de 1864 — 10 de outubro de 1943)

Musa é, por extensão, a mulher amada, a fonte de inspiração dos poetas. A intensidade vivida sendo uma musa pode levar ao “isolamento, ao desespero e à paranóia” (LEONARD, 2003, p. 171), e foi o que ocorreu à Camille Claudel. Para se entender seu final, é necessário saber sua história.

Nascida em Fère-en-Tardenois, na França, em 8 de dezembro de 1864, em uma família burguesa, é a mais velha entre os três irmãos. O mais novo, Paul, é considerado hoje um dos maiores escritores do século passado.

Camille pode desenvolver seus talentos artísticos por incentivo do pai, que mesmo sendo rígido, dava valor à educação dos filhos. A mãe, no entanto, ocupava-se o dia inteiro com as tarefas domésticas e não demonstrava carinho. Paul e Camille se tornaram muito próximos, e a intensa relação de suporte e encorajamento entre os irmãos duraria por toda a vida.

Aos doze anos, Camille já mostrava grande talento para esculpir. Em sua direção, os membros da família, em especial sua irmã e irmão, posavam para ela. Tudo seguia como sendo uma inspiração para uma nova escultura. O escultor Alfred Boucher a influenciou em sua carreira, iniciando-a especialmente em arte florentina. O talento da menina acabou levando seus pais ao conflito, pois uma escultora era um conceito desafiador na França do século XIX, aonde as mulheres eram obrigadas a escolher entre casamento e uma carreira e, com este último, as implicações de uma vida imoral.

Em 1881 a família se muda para Paris para os pais conseguirem dar uma melhor educação para os filhos. Em 1882 Camille muda-se sozinha para um estúdio, que dividia com mais duas meninas. Alfred Boucher visitava-as uma vez por semana para corrigir seus trabalhos, e é em uma dessas visitas, quando Alfred pede a Auguste Rodin que vá em seu lugar, que Camille conhece o escultor que iria transformar sua vida.



Figura 1: Retrato de Camille Claudel aos 20 anos, e retrato de Rodin, por Étienne Carjat, em 1879. Inicialmente como aluna de Rodin, Camille demonstrou grande talento artístico, o qual desencadeou em projetos conjuntos e uma relação afetiva durante anos¹.

Ela foi a primeira estudante de Rodin, e ele ficou encantado com o talento excepcional dela. Eles trabalharam juntos, dividindo estúdios e modelos. Ela o ajudou a esculpir seus maiores trabalhos, incluindo *Porta do Inferno*. Camille acabou desenvolvendo um estilo próprio, “superando Rodin com sua habilidade de cortar o mármore.” (LEONARD, 2003, p. 172) A relação deles se torna mais intensa, e Rodin, que a considera uma grande artista, passa todos seus ensinamentos a ela, e em troca desfruta da felicidade de ser entendido, e tornam-se amantes.

Em 1893, após quinze anos, distancia-se de Rodin, e, aos 30 anos, sua vida romântica havia terminado. Assim, se isola em seu trabalho e se ressentente pelos críticos não distanciarem o trabalho dela do de seu mestre, mesmo ela tendo um estilo único. Esse ressentimento é, no entanto, voltado à Rodin. Mesmo assim ele continua a apoiando financeiramente e no mundo das artes. É apenas em 1898 que Camille termina de uma vez por todas com o escultor, quando muitos elementos se combinaram, “ciúmes, pobreza, a adição à álcool, o abuso de sua

¹ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/en/collections/camille-claudel-biography/1881-1885-her-arrival-paris-and-encounter-auguste-rodin>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

mãe, sua posição de vítima na sociedade e a falta de reconhecimento que lhe era devido. Para separar-se dele, ela deixou que o ódio substituísse o amor.” (LEONARD, 2003, p. 175)



Figura 2: Camille Claudel trabalhando em sua escultura *Sakuntala*, obra que foi um marco em sua carreira. Em segundo plano está Jessie Lipscomb, colega escultora que compartilhava o estúdio com Camille².

² Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/en/collections/camille-claudel-biography/1886-1893-rodin-and-camille-claudel-tumultuous-love-affair-and>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

Em 1905, durante uma exibição, Camille perde o temperamento, e sua atitude violenta a distancia dos poucos amigos que ainda a restavam e que amava. 1906 marca o início da destruição de suas próprias obras, e em uma carta, após a morte de um amigo, ela relata à esposa dele, segundo Linda Leonard (2003, p. 177):

Quando eu recebi seu aviso, fiquei com tanta raiva que peguei todos os meus modelos de cera e os joguei no fogo. Eles fizeram uma chama enorme e eu aqueci meus pés na luz do fogo. É isso que eu faço quando me acontece algo desagradável, pego meu martelo e bato numa figura. (...) A grande estátua seguiu rapidamente o destino de suas irmãzinhas de cera, pois a morte de Henri foi seguida alguns dias depois por mais notícias ruins: sem nenhum aviso eles pararam de me mandar dinheiro. Eu me encontrei de um dia para o outro sem nenhum recurso. Foi o bando de Rodin que trabalhou na mente de minha mãe para obter este resultado. E muitas outras execuções aconteceram logo depois (...) É um verdadeiro sacrifício humano.

Depois de seu término com Rodin, Camille, sem dinheiro, passou a criar peças menores, fazendo-as mais para lhe agradar do que agradar ao público. Uma delas é *La Valse*, da qual algumas cópias foram feitas em bronze. Uma delas, inclusive, agraciou o piano de Claude Debussy, como é notoriamente sabido, apaixonado por Claudel.



Figura 3: Reprodução da escultura *La Valse*, de Camille Claudel³.

Através das sensações de movimento, por entre instantes sucessivos, no nítido desdobramento de gestos, Camille tem a capacidade de esculpir verdadeiras narrativas, produzindo movimentos que traduzem a sucessão de eventos. Seus personagens tornam-se capazes de contar histórias por meio do movimento escultórico. É como se a escultura claudeliana transpassasse a fronteira visual e invadisse o território da arte dramática, na qual seus personagens de pedra tornam-se verdadeiros atores de um drama. (MESQUITA, 2010, p. 59)

³ Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-evening-sale-n09139/lot.64.html>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

O encanto pela obra perdura até os tempos atuais e se encontra na leveza e movimento, na sensação e história que é transmitida pela escultura. Escrita pelo compositor americano Jake Heggie, a ópera “Camille Claudel: Into the Fire”, gravado por Joyce DiDonato e Alexander Quartet, por exemplo, conta uma narrativa da vida de Claudel baseado em sua estátua de bronze. Sua obra é tão forte que

a escultura não apenas aparenta o movimento – ela torna-se movimento, tamanha a força com a qual a sensação de movimento é esculpida. A escultura não apenas representa a dança, mas torna-se dança, pois carrega em si as forças do movimento vivo e expressivo. (MESQUITA, 2010, p. 37)



Figura 4: Camille Claudel em frente à sua estátua de *Persée et la Gorgone*, por volta de 1898. A obra relata a cena da mitologia grega em que Perseu corta a cabeça de Medusa⁴.

Uma paranoia delirante, focando em Rodin, influencia sua produção criativa. Sua saúde física e mental piora, ela se isola, e seu irmão e sua mãe decidem interná-la em um

⁴ Disponível em: <http://www.museecamilleclaudel.fr/en/collections/camille-claudel-biography/1893-1908-period-solitary-creation>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

hospício, em 10 de março de 1913, aonde Camille passou o resto de sua vida e nunca mais esculpiu. Ela morreu em 10 de outubro de 1943, “como uma Louca, velha e desconhecida”. (LEONARD, 2003, p. 177)



Figura 5: Na primeira imagem, Camille Claudel aparece sentada sozinha em hospício que viveu grande parte de sua vida. Na segunda está ao lado de Jessie Lipscomb, que quando descobriu que Camille estava internada, foi visitá-la. Foto por William Elborne, marido de Jessie⁵.

⁵ Disponível em: <http://creatureandcreator.ca/?p=854>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

3.2 - Amelia Gomes de Azevedo (16 de abril de 1866 — 21 de junho de 1929)

O século XX produziu um apagamento da memória literária de escritoras do século XIX, que segundo Muzart (2003, p. 225), “habitaram diversas regiões no Brasil, pertenceram a mais de uma classe social, da mais alta à bem pobre, foram brancas arianas ou negras africanas.”

Amélia Gomes de Azevedo foi uma dessas vozes olvidadas. Originária do norte fluminense de fins do século XIX, na qual morava na fazenda Monte Himalaya, lugar voltado para a produção de café, teve um destino diferente da maioria das mulheres de sua região, que, segundo Bastos; Catharina (2019, p. 5), “foi educada na Corte, participou de concursos literários no Brasil e em outros países, publicou artigos e folhetins em jornais, lançou livros.”

Teve influência e apoio paternos que foram de extrema importância para o seu desenvolvimento cultural e literário: enviada ainda criança para o Rio de Janeiro para estudar, esteve no Colégio Brasileiro exclusivo para meninas pensionistas, nas quais suas professoras vieram quase todas da Europa, especialmente da Inglaterra, França e Alemanha, por isso aprendeu perfeitamente diversas línguas e ciências. Como a distância era longa, não retornava muito ao lar paterno, apenas no período de férias, e suas memórias dessa época ganharam “corpo no texto “Impressions d’une jeune Brésilienne à l’époque de ses examens”, com o qual Amelia ganhou o primeiro prêmio do concurso literário da revista francesa *Les Causeries Familiales*.” (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 11)

Seu pai, Jacintho Azevedo de Mattos falece em 1893, deixando a fazenda aos cuidados de sua esposa, Jesuína Gomes de Souza Azevedo, com amparo da filha, Amelia Gomes de Azevedo. De acordo com Bastos; Catharina (2019, p. 8), “em julho do mesmo ano é divulgado anúncio em vários números do *Monitor Campista*, na busca por trabalhadores de roça para a Fazenda Monte Himalaya, com pagamento diário de 1.500 réis, além de sustento, roupa lavada e tratamento de doenças gratuito”, e pode-se observar como ela vai tentando se adaptar aos novos tempos.

O primeiro livro de Amélia, uma coletânea de crônicas que remete à aspectos políticos e sociais da realidade da época, denominado *Rumorejos do Monte Himalaya*, foi publicado em 1894, na qual destaca-se o prefácio Afonso Celso, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Nos escritos de Amelia Gomes de Azevedo reunidos em *Rumorejos do Monte Himalaya*, nota-se uma inclinação a construir contos com um pretense romantismo. Seus personagens são, em grande maioria, solitários e sofredores, com uma angústia que, saída do mundo interior, encontra respaldo no mundo em sua volta. Alguns deles, como Cristóvão Colombo e D. Pedro II, são descritos com grandes doses de louvor histórico e de ufanismo. (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 17)

De acordo com Bastos; Catharina (2019, p. 13), “apesar de principiante no romance, Amelia já havia publicado em jornais de sua região, tais como a *Gazeta de Itaperuna* e o *Monitor Campista*, além de ter recebido, nos anos anteriores, prêmios em concursos literários na França e na Bélgica, com textos enviados em francês.”

Consciente ou inconscientemente, Amelia insere aspectos nacionais que provavelmente poderiam atrair os leitores franceses ou belgas por seu exotismo ao contexto europeu. Essas características são possíveis de encontrar, por exemplo, na descrição da natureza local ou no encontro do personagem principal com um velho índio (“Uma página no Brasil”), lembrando certo romantismo ainda apreciado. (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 17)



Figura 6: Amelia Gomes de Azevedo. Desenho de Lilia Alves dos Santos⁶.

⁶ Disponível em: <http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/livros/article/view/14251/11552>. Acessado em: 19 de novembro de 2019.

Em “Uma página no Brasil”, conto incluso em “Rumorejos do Monte Himalaya”, citado acima, pode-se ler:

Ele agradece à menina beijando a terra. Ele conversa num patuá que é facilmente compreendido e que, em sua boca, possui uma certa marca de originalidade. Ele responde longamente às menores perguntas feitas. Mostra suas armas, seus instrumentos de agricultura e de música; toca alguns para mostrar sua harmonia e, deixando-se levar por algo que o faz lembrar seu tempo de liberdade, aquele em que viveu realmente, ele se põe a contar sua vida, servindo-se da mímica para compensar o que sua língua rebelde se recusa a dizer. (AZEVEDO, 2019, p. 184)

Após seu primeiro livro ser publicado, Amélia passa a ser reconhecida na capital e lança outros trabalhos: o conto “Poty”, em 1895, “A Mendiga” e “Mercedes”, uma publicação em folhetim no Jornal do Brasil, que a recomenda, em 31 de março do mesmo ano, “especialmente às nossas gentis leitoras, pois é a autora do romance uma das mais distintas escritoras brasileiras.” (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 14). De acordo com Bastos; Catharina (2019, p. 14), “a história se passa na Praia do Furado, em Campos, e aborda o período da transição da abolição do trabalho escravo. Amélia indica no prefácio ter escolhido como tema para seu livro “a grande questão da liberdade””.

“Mulher, fazendeira e letrada, Amélia se integra à polêmica nacional sobre a questão da imigração chinesa como alternativa para a falta de braços para a lavoura, que tantos ardores provocou na época, suscitando exaltados defensores e detratores de tal medida” (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 11), alinhando-se aos defensores da imigração asiática. A fazenda Monte Himalaya posteriormente, no entanto, mudou de dono, pois em 1897 as duas filhas do casal Jacintho e Jesuína já haviam se casado. Amélia se casou com João Lucas da Costa e passou a viver na vizinha Fazenda São João, de seu esposo (BASTOS; CATHARINA, 2019).

Segundo Bastos; Catharina (2019, p. 15): “Amélia, em 1906, estava com 40 anos, e depois dessa data não detectamos mais seu nome relacionado com novas publicações literárias, embora seja sempre respeitada e tratada com admiração por seu talento e culto às letras”, agora lembrada com a reedição de “Rumorejos do Monte Himalaya”, em *Memórias Fluminenses* pela Essentia Editora.

Conclui-se então que Amélia era uma “mulher de seu tempo e de sua classe social, [que] em sua produção literária são apresentadas as contradições típicas do momento histórico” (BASTOS; CATHARINA, 2019, p. 5), validando a idéia de que “o esquecimento

de escritoras do século XIX é um esquecimento político” (MUZART, 2003, p. 227) e, sobretudo em relação ao sexo feminino, não apenas as senhoras que foram denominadas “loucas” pela sociedade por serem consideradas atuantes ou feministas, mas também as que foram louvadas e tiveram o apoio masculino em sua época, “no cômputo geral, todas ficaram esquecidas, militantes ou colaboracionistas, senhoras ou cortesãs!” (MUZART, 2003, p. 227)

3.3 - Colette - (28 de janeiro de 1873 — 3 de agosto de 1954)

Sidonie Gabrielle Colette, nascida em 28 de janeiro 1873, em Saint-Sauveur-en-Puisaye, na região da Borgonha, foi uma escritora francesa. Ela casou-se com o crítico e escritor Henry Gauthier-Villars, mais conhecido como Willy, em 1890 e se mudou do interior da França, onde cresceu em um ambiente rural e fleumático, para a capital parisiense, e assim precisou se adaptar ao novo estilo de vida, o mundo intelectual, artístico e literário do marido.

A adaptação não foi fácil: além de não se identificar com as pessoas que estavam ao seu redor e amigos de Willy, precisou superar as traições do mesmo, algo que ia completamente ao contrário do que ela acreditava que seria seu casamento com ele, sendo marcado por manipulação psicológica e autoritarismo até o fim.



Figura 7: Colette, quando jovem, posando em um jardim⁷.

Seu primeiro livro, *Claudine à l'école*, traz suas memórias de infância e adolescência, e tornou-se um best-seller. A série “Claudine” foi um fenômeno no país, dando origem a diversos produtos que faziam alusão à personagem, como sabonetes, perfumes, e até mesmo um espetáculo musical. Mas mesmo tendo sido escrito por ela, Willy assinou a obra e acabou se tornando famoso por isso. Ele inclusive a prendia em um quarto obrigando-a a escrever

⁷ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2012/jul/27/colette-lenfant-sortileges-libretto>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

mais livros para ele. Silvia Federici corrobora o que era comum na época (2019, p. 194): “embora a esposa trabalhasse junto ao marido, produzindo também para o mercado, era o marido que recebia o salário da mulher”.



Figura 8: Colette, 1906, em um ensaio teatral⁸.

Quando se torna mais adaptada à capital, começa a vestir roupas de estética masculina, algo revolucionário na França e na mulher do século XX, que era acostumada e obrigada pela sociedade a performar feminilidade. Em 1909 divorciou-se e começou uma batalha legal para poder recuperar os direitos de seus textos. A partir disso passou a frequentar os teatros como dançarina e atriz, reinventando a si própria, sendo marcada por escândalos na França da Belle Époque, como atentado à moral pública por aparecer seminua no palco. Foi amante de Mathilde de Monry, a marquesa de Belbeuf, conhecida como Missy, uma mulher aristocrata que declarou abertamente seu interesse por outras mulheres e que usava calças em público. Teve muitos casos, inclusive com seu enteado de 16 anos, e casou-se mais duas vezes.

⁸ Disponível em: <https://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/03/colette-food-writing#ad-image171542>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.



Figura 9: Colette em roupas consideradas masculinas⁹.

⁹ Disponível em: https://pbs.twimg.com/media/Dwj9_eaXcAIHQOr.jpg:large. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

Em seu livro “A Vagabunda” (2019, l. 112), Colette mistura sua vida a da protagonista e escreve, explicitando como era vista e desacreditada por muitos:

“Tenho diante de mim, do outro lado do espelho, no misterioso quarto refletido, a imagem de uma “mulher de letras que fracassou”. Também dizem de mim que eu “faço teatro”, mas ninguém me chama de atriz. Por quê? Uma sutil diferença, uma recusa bem-educada, da parte do público e dos meus próprios amigos, de me dar uma posição nesta carreira que eu, no entanto, escolhi...”

Colette foi uma mulher a frente de seu tempo. Transformou-se, transformou estruturas, viveu abertamente suas paixões e sua liberdade, exigiu seus direitos, provocava e transgredia, escrevia obras libertinas e foi, acima de tudo, um espírito livre e revolucionário.



Figura 10: Colette, aos 67 anos, ainda continuava dando continuidade a sua carreira como escritora¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <https://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/03/colette-food-writing#ad-image171534>. Acesso em 22 de novembro de 2019.

3.4 - Virginia Woolf (25 de janeiro de 1882 — 28 de março de 1941)

Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Kensington, Londres, Inglaterra. Seu pai, Leslie Stephen, um escritor, casou-se duas vezes. Diferentemente dos irmãos, que estudaram em Cambridge, Virginia e sua irmã Vanessa foram inteiramente educadas em casa. Esforçava-se a ler muito, variadas coisas, já que não pudera ter a chance de frequentar a universidade, e este era o melhor modo de aprender.

Começou a escrever desde pequena e, em seu diário, se lê “eu vivo em intensidade”. Muitas de suas recordações, como os verões passados na casa de praia na Cornualha, foram inspirações para cenários de livros, como o romance *To The Lighthouse*, de 1927. Em 1895 sofreu seu primeiro colapso nervoso após a morte de sua mãe, Julia Margaret Cameron. Este foi o início das perturbações psicológicas que a seguiriam para o resto da vida, e pode ser visto em suas próprias palavras, “algumas das alucinações de Septimus Warren Smith, em *Mrs. Dalloway*, são, praticamente, uma descrição das que ela própria sofria, como, por exemplo, ouvir vozes, passarinhos cantando em grego, pessoas surgindo de entre as árvores” (AUTÊNTICA, 2019), nunca tendo recebido nenhum diagnóstico, pois, segundo “o escritor norte-americano Stephen Trombly acredita que Woolf tenha sido “vítima da medicina masculina”, pois nunca recebeu um nome ou tratamento para aquilo o que sentia.” (BATISTOTI, 2018)

Em 1904 seu pai, Leslie, morre. Acaba tendo outro colapso nervoso grave e tenta se matar jogando-se de uma janela. No mesmo ano começa a escrever resenhas para o jornal *Guardian*. O irmão, Thoby, convida alguns de seus ex-colegas de Cambridge para reuniões de cunho filosófico e literário em sua casa. O grupo, composto inicialmente por Vanessa, Virginia e Saxon Sidney-Turner, expande, contando com a presença de Clive Bell, crítico de arte e futuro marido de Vanessa, Lytton Strachey, Leonard Woolf, que viria a ser marido de Virginia, entre outros, e eles ficariam conhecidos como o Grupo de Bloomsbury.

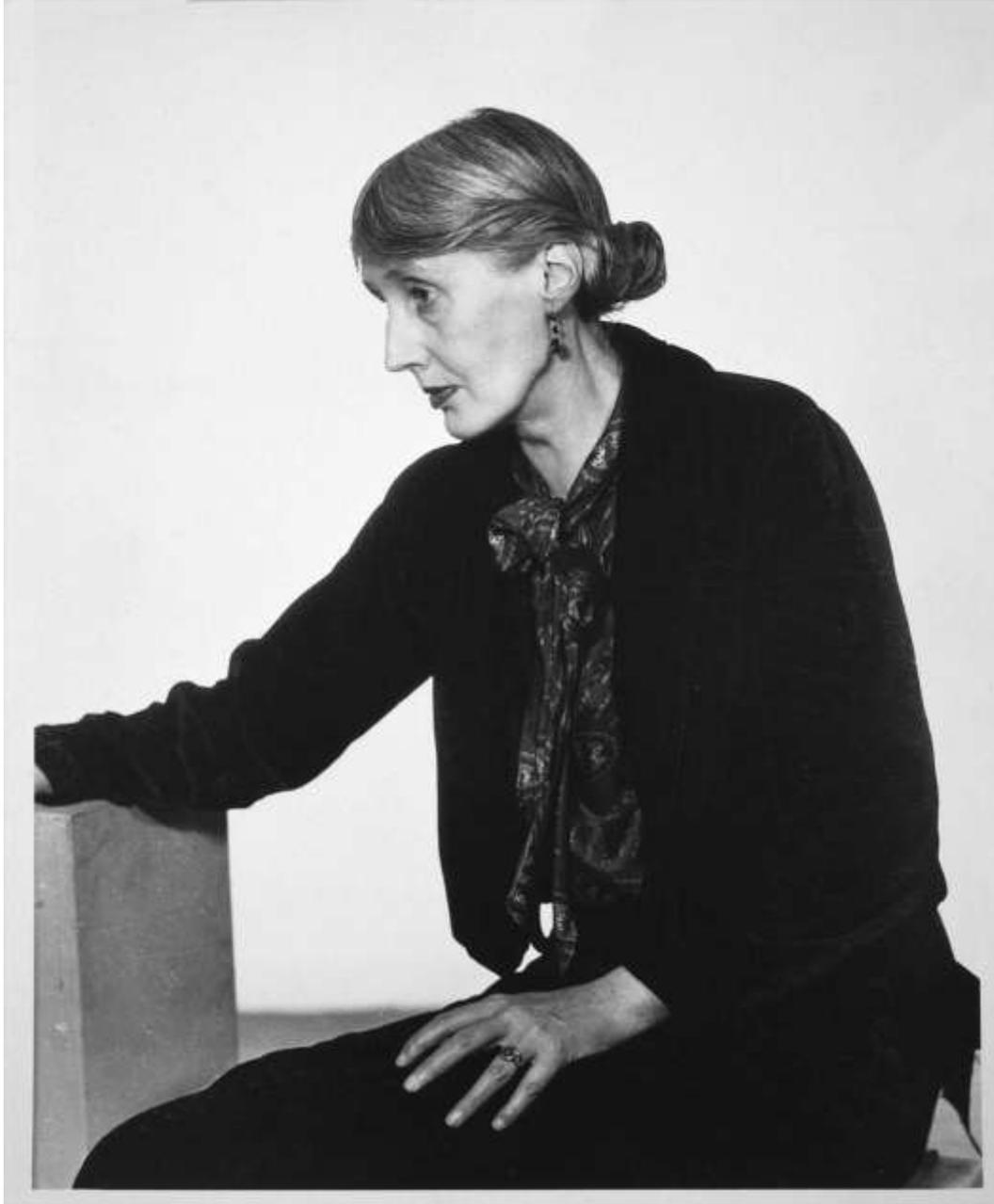


Figura 11: Virginia Woolf fotografada por Man Ray, 27 de novembro de 1934¹¹.

Virginia, em 1910, trabalha endereçando envelopes na campanha a favor do voto feminino, e durante toda a vida seria a favor da emancipação feminina, tendo registrado suas idéias em dois grandes ensaios, *Um teto todo seu* e *Three Guineas*. Dois anos depois, casa-se com Leonard Woolf, sete meses após ela ter rejeitado seu primeiro pedido de casamento.

Em 1913, toma uma dose excessiva de calmantes e tenta novamente o suicídio. Seu primeiro livro, *A viagem*, começado a ser escrito sete anos antes, é publicado em 1915. O

¹¹ Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/3742/virginia-woolfs-life-and-vision-5-key-points/0>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

casal Woolf fundou uma editora em 1917, a Hogarth Press, que produz não apenas livros de Virginia e Leonard, mas também de T.S. Elliot e a primeira tradução britânica da obra de Freud.

Em 1922 Virginia conhece Vita Sackville-West, um de seus grandes amores, que viria a ser inspiração para seu romance *Orlando*, de 1928. Em 1925 ela ganha notoriedade com a publicação de *Mrs. Dalloway*. Em 1941 a saúde mental de Virginia se agrava seriamente, estando em um período de grande depressão, e no dia 28 de março, comete suicídio por afogamento em um rio próximo de sua casa, o Ouse, após deixar uma carta para o marido, na qual se lê:

Meu querido,

Tenho certeza de que vou enlouquecer de novo. Não podemos passar por mais uma daquelas crises terríveis. E, dessa vez, não vou sarar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que me parece a melhor coisa. Você me deu a maior felicidade possível. Você foi, sob todos os aspectos, tudo o que alguém poderia ser. Acho que não existiam duas pessoas mais felizes, antes de aparecer essa terrível doença. Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando sua vida, que, sem mim, você poderia trabalhar. E eu sei que vai. Veja que nem consigo escrever direito. Não consigo ler. O que quero dizer é que devo a você toda a felicidade da minha vida. Você tem sido extremamente paciente comigo e incrivelmente bom para mim. Quero dizer que—todo mundo sabe disso. Se existisse alguém capaz de me salvar, seria você. Perdi tudo, menos a certeza da sua bondade. Não posso continuar estragando sua vida.

Não creio que tenham existido duas pessoas mais felizes do que nós.

V.



Figura 12: Virginia Woolf fotografada por Man Ray, em 27 de novembro de 1934¹².

Em “As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: Patriarcado e militarismo” (2019, n.p), Virginia escreve no ensaio “Profissões para as mulheres”:

¹² Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/3742/virginia-woolfs-life-and-vision-5-key-points>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

Quer dizer, assim que pus a mão na caneta para resenhar aquele romance de autoria de um homem famoso, ela se esgueirou pelas minhas costas e cochichou: “Minha querida, você é uma jovem mulher. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja boazinha; seja meiga; lisonjeie; iluda; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Nunca deixe que adivinhem que você pensa por conta própria. Sobretudo, seja pura”.

Ela apresenta a figura do “Anjo da Casa”, a mulher que era muito compreensiva, altruísta, que “se destacava nas difíceis artes da vida em família” (WOOLF, 2019, n.p), se sacrificando diariamente. Segundo Guacira Lopes Louro (n.p), essa “mulher, como uma espécie de fantasma, assombrava e impedia a ela e tantas outras mulheres de escrever ou se dedicar a outras profissões. Era preciso, portanto, lutar contra ela, livrar-se do “Anjo da Casa”, matar o fantasma que, apesar de tudo, parecia sempre “ressurgir sorrateiramente” (WOOLF, 2019, n.p).

As mulheres estavam, então, impedidas de se desenvolver intelectualmente, artisticamente e cientificamente, não podendo pensar, argumentar e discutir. François Poullain de La Barre (1647 — 1723), padre católico convertido ao protestantismo e professor de filosofia, confirma, séculos antes, em seu ensaio *Da igualdade entre os dois sexos, discurso físico e moral, onde vemos a importância de se desfazer dos preconceitos*, “que foram a ocasião e os meios externos que as colocaram nesse estado, [...] e que há uma infinidade de outras que não teriam feito menos, se tivessem tido iguais vantagens.” (ROVERE, 2019, p. 84)

A opressão feminina, desse modo, é a base para outras formas de opressão exercidas pelos homens. Em uma carta endereçada à Affable Hawke (pseudônimo de Desmond MacCarthy, crítico literário inglês), que endossou opiniões misóginas, Virginia escreve (2019, n.p):

Não houve nenhuma Safo; mas também, até o século dezessete ou dezoito, não houve nenhuma Marie Corelli e nenhuma sra. Barclay. Para explicar a completa falta não apenas de boas escritoras, mas também de escritoras ruins, não posso pensar em nenhuma outra razão a não ser que havia alguma repressão externa às suas capacidades. Pois Affable Hawk admite que sempre houve mulheres com habilidades de segunda ou terceira classe. Por que, a menos que tenham sido impedidas à força, não expressaram elas esses dons na escrita, na música ou na pintura?

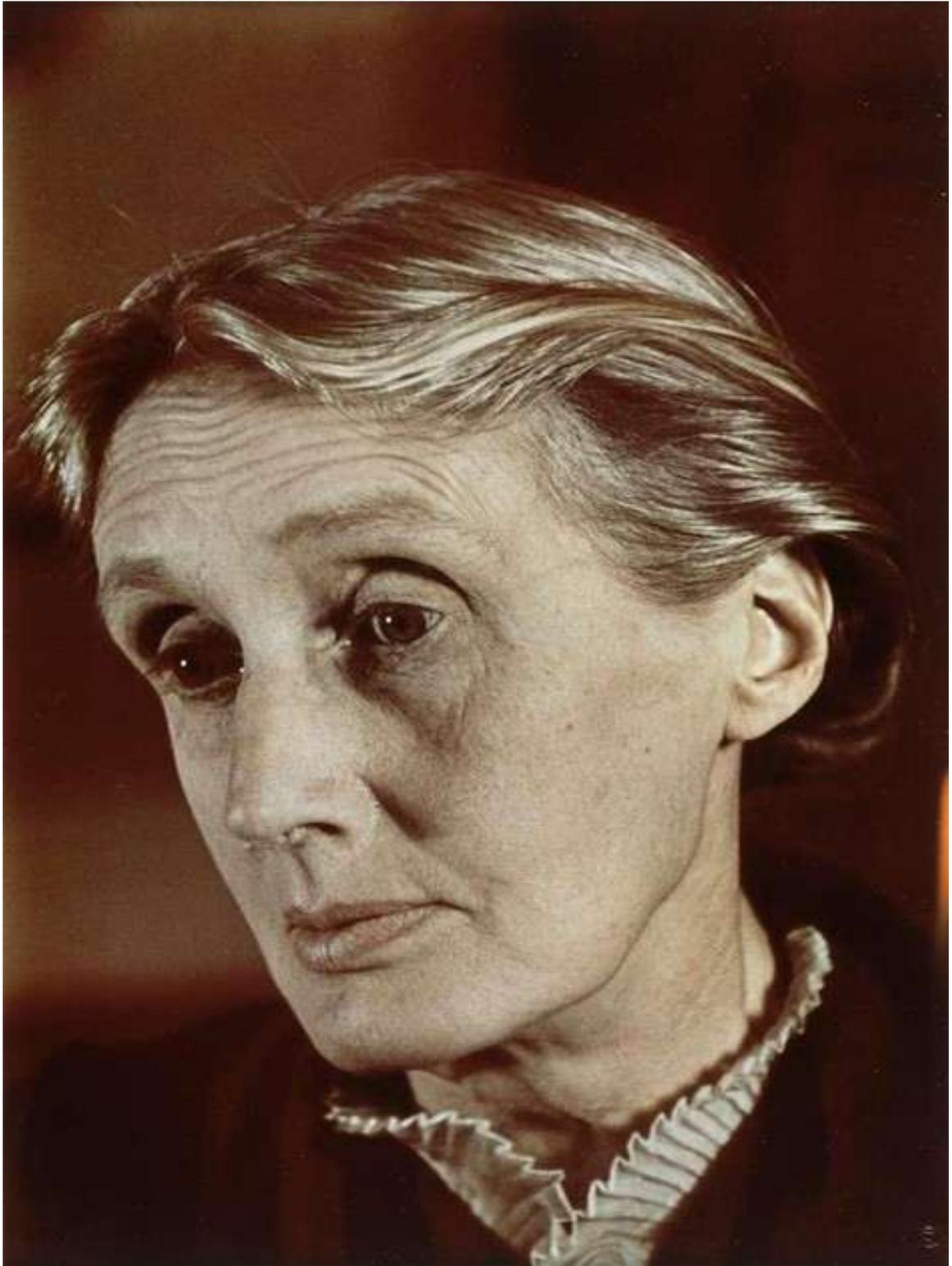


Figura 13: Virginia, por Gisèle Freund, em 1939¹³.

¹³ Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/3742/virginia-woolfs-life-and-vision-5-key-points>. Acesso em: 22 de novembro de 2019.

4 - LOUCURA, INDUMENTÁRIA, ARTE. UMA RELAÇÃO.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede
de nossa milenar resistência.

Conceição Evaristo

“A noite não adormece nos olhos das mulheres”

No início do artigo “Corpos colonizados, leituras feministas” de Susana Bornéo Funck, ela cita um ensaio de Adrienne Rich de 1971, que diz (p. 78):

Re-visão — o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica — é para as mulheres mais do que um simples capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência [...]. Precisamos conhecer os escritos do passado, mas conhecê-los de uma forma diferente e jamais vista; não para continuar uma tradição mas para quebrar seu poder sobre nós.

Do mesmo modo, João Pereira (2005, p. 57), em seu livro “Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise”, confirma a ideia acima quando diz que “o modo como os homens concebem a arte e a atividade artística, isto é, a forma e a formatividade, concretamente, é uma outra história: a história da arte. Uma maneira abrangente de se compreender a arte, portanto, teria que levar em conta a sua particularidade, definida por sua historicidade.”

É através dos tempos, como se pode observar, que a comunicação permeia a vida dos indivíduos. As pessoas, independentemente de onde estejam, ou a que momento histórico pertençam, estão sempre absorvidas em um processo de interlocução. Esse *communicare* é o partilhar, trocar informações, tornar comum. À construção de sentido e coerência pela emissão de sons articulados são atribuídos significados conhecidos como linguagem verbal.

Com efeito, sabemos que a arte é um fazer formativo, isto é, trabalho. Mas, sabemos também que é um fazer expressivo, significativo, quer dizer, linguagem. Ora, como símbolo exprime justamente um tipo de estruturação onde a ação visa ao que está ausente, a linguagem e o trabalho podem aparecer no mundo humano e com elas a dimensão do sentido. Nessa medida, percebemos que é desde o seu próprio corpo que o homem se diferencia de outros seres. E mais, que é através desse corpo, vidente-visível, que se abre o campo de significações picturais, campo aberto desde o momento em que um homem surgiu no mundo. (PEREIRA, 2005, p. 62)

A ideia de que tudo tem uma significação, de que tudo informa algo a alguém é concreta, pois a comunicação existe também “por uma infinidade de outros sinais ou códigos: o movimento dos olhos, os gestos das mãos, as inflexões da voz e também pela indumentária.” (MAYRINK, Kelly, 2009, n.p) Umberto Eco (1989, n.p) acrescenta: “Portanto, se a comunicação se estende a todos estes níveis, não admira que possa existir uma ciência de moda como comunicação e dos vestuários como linguagem articulada”.

Os seres humanos são indissociáveis da necessidade de representação social, e por meio do vocabulário da moda, da qual faz-se parte acessórios, maquiagem, roupas e cabelo, pode-se conseguir informações sobre qualquer indivíduo, tanto sobre sua profissão, quanto religião e a categoria social a que ele pertence. Então “o conflito entre o impulso

individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo)” (MAYRINK, Kelly, 2009, n.p) é reconciliado. Como disse Jéssica Cerejeira (2017, p. 17): “para que possamos transitar nas questões pertinentes à existência humana que estão presentes na alma individual e coletiva da humanidade, visto que o caminho da individuação de cada singularidade se dinamiza na coletividade.”

Assim, ao produzir roupas e ao consumi-las, o homem modifica o ambiente e a si próprio, numa contínua interação. Ao se vestir, ele leva em consideração os diferentes cenários sociais e as relações daí decorrentes. A roupa, então, permite a apresentação do corpo no mundo, permitindo ao ser humano expressar sua identidade, seus valores, suas preferências estéticas e até mesmo seu estigma. (CEREJEIRA, 2017, p. 22)

Desse modo, observa-se que a cultura é uma estrutura de comunicação, por isso a interação com o mundo é capacitada por símbolos culturais e validada por gerações sucessivas, da linguagem tanto verbal, gestual, artística, quanto pela moda. Consumir e fazer roupa, assim, não é apenas um ato ideológico, mas também histórico, e representa o homem em busca de si mesmo, se identificando através do vestuário.

Enquanto fenômeno, a Moda pode ser compreendida pelo olhar da Psicologia Sócio-Histórica, que o conceitua como um processo em permanente movimento e transformação, que se encontra simultaneamente, dentro e fora dos indivíduos (BOCK et al., 2001). Isto leva a considerar a Moda como uma intrincada teia de múltiplas relações, onde cada homem tem sua parcela de contribuição num todo maior e, ao mesmo tempo, é influenciado por ele. (CEREJEIRA, 2017, p. 21)

A história social permitiu, segundo Cristiane Garcia Teixeira (2013, n.p), perceber

a importância da moda nas relações humanas entendendo que através dela é possível estudar as transformações sociais que ocorreram nos núcleos urbanos, enxergar o que modificou e o que permaneceu nas sociedades e nos modos de sociabilidade. A roupa transformou-se em arma na guerra das aparências e distinção, usada, principalmente, na estratificação de classes sociais. Essa história da indumentária nos permite entrar em contato com o mais íntimo da história social. É uma maneira útil de observar as disputas ideológicas que duelavam pela normatização de hábitos e costumes, ela nos diz muito acerca das civilizações, desvenda seus códigos, estrutura de transformações e de poder. Expressa problemas sociais como os que envolvem a produção de matérias-primas, torpor cultural, variações no tempo e no espaço, revela e esconde a posição social dos indivíduos.

“Vivenciar os vácuos e, dentro deles, buscar matéria de expressão para administrar as partículas de afeto enlouquecidas, dando-lhes sentido” (ROLNIK, 2016, p. 75) conversa com a subjetividade, mesmo que esta não tenha uma forma física, pois é feita da ação do homem sobre o ambiente em que vive, produzindo resultados em sua psique (CEREJEIRA, 2017). Pode-se observar isso no quanto a percepção do belo “pode ser alterada, manipulada ou

influenciada” (BERTH, 2018, p. 92) ao longo da história, e quanto os conceitos estéticos acerca dele têm mudado com os preceitos e pensamentos de cada época.

Temos então, nesse campo, um elemento importante nos processos de dominação de grupos historicamente oprimidos, pois uma vez que se cria padrões estéticos pautados pela hierarquização das raças ou do gênero, concomitantemente criamos dois grupos: o que é aceito e o que não é aceito e, portanto, deve ser excluído para garantir a prevalência do que é socialmente desejado. (BERTH, 2018, p. 92)

Segundo Jéssica Cerejeira (2017, p. 19) “tudo aquilo que fosse destoante desse padrão e que assumissem papéis divergentes das representações tidas como dentro da normalidade, passaria a fazer parte integrante do grupo dos loucos.” Loucos, excluídos. Na imaginação popular a bruxa, por exemplo, que representava a mulher rebelde, como já dito no capítulo *dois*, “começou a ser associada à imagem de uma velha luxuriosa, hostil à vida nova, que se alimentava de carne infantil ou usava corpos das crianças para fazer suas poções mágicas – um estereótipo que, mais tarde, seria popularizado nos livros infantis.” (FEDERICI, 2017, p. 324)

A opressão do sexo feminino pelo masculino e esses comportamentos considerados desviantes podem ser identificados na realidade dos hospícios,

Como observado pelo IPEA (2017, o. 24), em uma CT para mulheres: “É proibido o uso de blusas e vestidos decotados e sem manga, ou saias, vestidos e shorts acima do joelho. Se houver roupas assim, os familiares retornam com elas”. Em outra CT apareceu forte a restrição de vestimentas aos próprios visitantes, sendo vetadas minissaías, shorts, roupas decotadas e justas (IPEA, 2017). (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 119)

A loucura é a relação estreita entre a própria pessoa e o mundo, por isso “existia o medo de que a loucura ganhasse espaço maior na sociedade devido a fatores como miséria e opressão do governo” (CEREJEIRA, 2017, p. 19), constituindo a subjetividade social, na qual o intrincado sistema de sentido ganha um caráter coletivo, pois o discurso, apesar de ser feito individualmente, é socialmente produzido e direciona todo o comportamento da sociedade. Comportamento que possui um padrão já pré-estabelecido de acordo com a época em que ele é inserido.

A referência estética “Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, já alertava sobre o conceito de beleza como estratégia de controle masculino, uma vez que são eles que detém o lugar privilegiado do poder e decisão, que pauta o que é belo, bonito e desejável em uma mulher.” (BERTH, 2018, p. 115) Dessa forma, incorpora-se as “entidades” que concebem a

metrópole e vivencia-se a prática urbana através da estética da composição da indumentária de acordo com os signos que repercutem na época.

As roupas femininas durante a maior parte da história moderna eram feitas para sugerir capacidade para a maternidade. Elas sublinhavam contornos arredondados, insistiam em tecidos ricos e macios, e tendiam a centrar o interesse no busto e no estômago. Depois, o vestido feminino passou a levar uma noção de debilidade e fragilidade e, mais tarde, a uma noção de liberdade e liberação e assim por diante. (STREY, 2000, p. 149)

O vestuário, portanto, é uma das facetas mais claras de um grupo e/ou sociedade, pelo modo como ela se impõe e como ela é absorvida pelo fruidor. Além da subjetividade, a ação política e o aspecto filosófico, “a roupa ainda continua a simbolizar inúmeros aspectos das culturas, economia, religião, ideologias, gênero” (STREY, 2000, p. 153). Precisa-se entender também que o desejo de *se vestir*, de *se mostrar ao outro* é um processo de linguagem na qual a pessoa goza sua dor para aliviar seu sofrimento, e, como disse Suely Rolnik (2016, p. 76), “a morte e a loucura entram pela porta da impossibilidade de enfrentar o vazio.”

A pergunta final, que muda de ano em ano e segundo em segundo é: “se não é mais a histórica a “mulher-predominante-em-nós”, que novas figuras de mulher, que novos dramas, que novos amores estariam soando em seus ouvidos?” (ROLNIK, 2016, p. 76) E, também, que novas vestimentas estarão elas instigadas a usar?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À noite ouvia vozes e regressos.
A noite me falava sempre sempre
Do possível de fábulas. De fadas.
O mundo na varanda. Céu aberto.
Castanheiras douradas. Meu espanto
Diante das muitas falas, das risadas.
Eu era uma criança delirante.
Nem soube defender-me das palavras.
Nem soube dizer das aflições, da mágoa
De não saber dizer coisas amantes.
O que vivia em mim, sempre calava.

Hilda Hilst,
“Testamento lírico”

Silvia Federici (2017, p. 309) afirma que

Na Inglaterra, as bruxas eram normalmente mulheres velhas que viviam da assistência pública, ou mulheres que sobreviviam indo de casa em casa mendigando pedaços de comida, um jarro de vinho ou de leite; se estavam casadas, seus maridos eram trabalhadores diaristas, mas, na maioria das vezes, eram viúvas e viviam sozinhas. Sua pobreza se destaca nas confissões.

Desse modo, observa-se que a sociedade sempre demandou que a mulher se doasse para os outros, fosse a cuidadora, abrindo mão de si e de seus projetos (PASSOS; PEREIRA, 2017) e, caso não agisse como fosse culturalmente criada, esta seria considerada a louca, a histérica, inserida em um sistema patriarcal e capitalista que sempre as submeteu às suas leis.

Nas pesquisas realizadas com médicos aparece a noção de que as mulheres utilizariam dos sofrimentos mentais ou “adoeceriam” para fugir de obrigações ou obter atenção. Frente às “histéricas” ou “promíscuas”, seria papel do médico manter a sexualidade das mulheres sob controle, a partir de um equilíbrio hormonal, medicação psiquiátrica ou mesmo conselhos sobre a vida sexual. (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 40)

A história de um sujeito e suas relações sociais é um relato não apenas da subjetividade individual, mas também do coletivo, pois o comportamento é uma teia de sentidos de diversas áreas sociais. A cultura, assim, é uma estrutura de comunicação capacitada por diversas linguagens, tanto verbal, como gestual e visual. É a partir desta comunicação visual que se estabelece uma identidade, na qual o vestir transmite informações de pessoa a pessoa.

A indumentária não representa apenas o espelho de si mesmo, mas também de toda uma sociedade, pois é através dela que é possível estudar as transformações sociais, dá forma à experiência sensorial e emotiva e entra em contato com a história, especialmente a história feminina e o padrão estético imposto às mulheres. E é também a partir dela que se escuta a voz de Marie de Gournay, que “em vez de se desculpar por ser mulher, ressaltou que nem a lei natural nem a lei civil, nem a lei religiosa justificavam a inferioridade na qual as mulheres eram mantidas.” (ROVERE, 2019, p. 23)

BIBLIOGRAFIA

Artigos:

AMARANTE, Paulo. TORRE, Eduardo Henrique Guimarães. Michel Foucault e a “História da Loucura”: 50 anos transformando a história da psiquiatria. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, Florianópolis, v. 3, n. 6, p. 41-64.

AMBRA, Pedro. *Revista Cult*, 2019, número 238, p. 20.

ESQUINSANI, Rosimar Serena Siqueira. DAMETTO, Jarbas. Questões de gênero e a experiência da loucura na antiguidade e na idade média. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/4935/4124>>. Acesso em: 25 set. 2019.

ESQUINSANI, Rosimar Serena Siqueira. DAMETTO, Jarbas. A Loucura, o Demônio e a Mulher: sobre a construção de discursos no mundo medieval. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6233497>>. Acesso em: 25 set. 2019.

FUNCK, Susana Bornéo. *Corpos colonizados, leituras feministas*. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/vozhlaroutro/volume003/artigo8.pdf>>. Acesso em 29 nov. 2019.

LUTTERBACH, Ana Lucia. O feminino de ninguém. *Revista Cult*, 2019, número 238, p. 27.

MAYRINK, Kelly. A moda como forma de representação social e sua capacidade de comunicação social através do vestuário. 2009. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/a-moda-como-forma-de-representacao-social-e-sua-capacidade-de-comunicacao-atraves-do-vestuario/28740/>> Acesso em: 28 nov. 2018.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, jan-jun 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013/8720>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

STREY, Marlene Neves. Mulheres e moda: a feminilidade comunicada através das roupas. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, dez. 2000. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3090/2366>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

TEIXEIRA, Cristiane Garcia. A Cultura das aparências e os códigos de comportamento: A moda como escrita, memória, posse e poder no Rio de Janeiro do século XIX. 2013. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/624_trabalho.pdf>. Acesso em 05 dez. 2019.

Dissertações e Teses:

CEREJEIRA, Jéssica de Lima Torreão. Artes visuais, loucura e moda: Articulações para uma alfabetização estética na residência artística do Hospital Psiquiátrico Doutor João Machado. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017. Disponível em: <<https://monografias.ufrn.br/jspui/handle/123456789/6290>>. Acesso em: 2 de dez. 2019.

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. Mulheres de Pedra: estudo das sensações de movimento presentes na obra da escultora francesa Camille Claudel. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2010. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/492>>. Acesso em: 1 nov. 2019.

Livros:

ALEXANDER, Brooks. RUSSEL, Jeffrey. História da bruxaria. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

ATWOOD, Margaret. O conto da aia. Editora Rocco, 2017.

AZEVEDO, Amelia Gomes de; BASTOS, Paula Aparecida Martins Borges (org.); CATHARINA, Pedro Paulo Garica Ferreira (org.). Memórias Fluminenses: Rumorejos do Monte Himalaya. Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia, 2019.

BERTH, Joice. O que é empoderamento?. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

COLETTE, Gabrielle Sidonie. A Vagabunda. Rio de Janeiro: Íma Editorial, 2019. Edição Kindle.

ECO, Umberto. O Hábito fala pelo Monge. 1989.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. Mulheres e caça às bruxas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Editora: Mimética, 2019. Edição Kindle.

FOUCAULT, Michel. A história da loucura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

KEHL, Maria Rita. Deslocamentos do feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017. Edição Kindle.

LEONARD, Linda. E a louca tinha razão!: canalizando a explosão dos instintos para uma vida criativa. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

PEREIRA, João A. Frayze. Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PEREIRA, Melissa de Oliveira (org). PASSOS, Rachel Gouveia (org). Luta antimanicomial e feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2017.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROVERE, Maxime (org.). Arqueofeminismo: mulheres filósofas e filósofos feministas séculos XVII-XVIII. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SCHIFF, STACY. As bruxas: Intriga, traição e histeria em Salem. Editora Zahar, 2019.
WOOLF, Virginia. As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: Patriarcado e Militarismo. Tradução: Tomaz Tadeu (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Edição Kindle.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas Livros, 2014. Edição Kindle.

Sites:

A ÚLTIMA CARTA DE VIRGINIA WOOLF. Correio IMS, 2014. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/uncategorized/a-ultima-carta-de-virginia-woolf/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

BATISTOTI, Vitória. Virginia Woolf. Revista Galileu, 2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/03/virginia-woolf-conheca-7-curiosidades-sobre-escritora.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CAMILLE CLAUDEL. Creature and Creator, 2015. Disponível em: <<http://creatureandcreator.ca/?p=854>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

COSCULLUELA, Eva. Colette: un espíritu libre. Los Portadores de sueños, 2018. Disponível em: <<https://www.losportadoresdesuenos.com/bloc-de-notas/colette-un-espiritu-libre>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

MUSÉE CAMILLE CLAUDEL. Musée Camille Claudel: Nogent-sur-Seine, 2012. Disponível em: <<http://www.museecamilleclaudel.fr/en>>. Acesso em: 4 out. 2019.

VIRGINIA WOOLF. Grupo Autêntica. Disponível em: <<https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/virginia-woolf/891>>. Acesso em: 10 out. 2019.