



Entre subalternas e anfitriãs: a complexa relação entre as mulheres e a História

Ana Luiza Mendes*

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a obra de arte de Judy Chicago, *The Dinner Party*, à luz dos conceitos desenvolvidos pela História das Mulheres. Tal relação se dá por meio da interpretação da obra a partir do contexto no qual ela foi concebida, a da segunda onda do movimento feminista, que contribuiu para o desenvolvimento da História das Mulheres como um campo teórico. Os estudos inseridos na História das Mulheres, todavia, não se limitam a apenas apontar para a existência das mulheres ao longo da história, mas também suscita o questionamento sobre o motivo e como se dá o seu apagamento. A obra de Chicago, rica em simbolismos, foi escolhida por encerrar esses vieses presentes nesses pressupostos epistemológicos conectando a afirmação de identidades, a recuperação de memórias e a releitura de uma história definida pelo gênero.

Palavras-chaves: *The Dinner Party*; História das Mulheres; feminismo.

Between subordinates and hosts: the complex relationship between women and History

ABSTRACT

This article aims to analyze Judy Chicago's work of art, *The Dinner Party*, in the light of the concepts developed by the Women's History. Such relationship occurs through the interpretation of the work of Chicago from the context in which it was conceived, that of the second wave of the feminist movement that contributed to the development of the Women's History as a theoretical field. The studies inserted in the Women's History, however, are not limited to just pointing out the existence of women throughout History, but also raises

DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X02305012>

Artigo recebido em 14 de dezembro de 2020 e aceito para publicação em 12 de maio de 2021.

* Professora da Secretaria de Educação do Estado do Paraná, Curitiba/PR – Brasil. E-mail: analuizam982@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2291-1417>.

questions about the reason and how they were erased. Chicago's work, rich in symbolism, was chosen precisely because it closed these two biases present in these epistemological assumptions, connecting the affirmation of identities, the recovery of memories and the re-reading of a History defined by the genre.

Keywords: *The Dinner Party*; Women's History; feminism.

Entre subalternas y anfitrionas: la compleja relación entre mujeres e historia

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar la obra de arte de Judy Chicago, *The Dinner Party*, a la luz de los conceptos desarrollados por la Historia de las Mujeres. Esta relación se da a través de la interpretación de la obra desde el contexto en el que fue concebida, el de la segunda ola del movimiento feminista, que contribuyó al desarrollo de la historia de las mujeres como campo teórico. Los estudios insertos en la Historia de la Mujer, sin embargo, no se limitan a señalar la existencia de la mujer a lo largo de la historia, sino que también plantean el interrogante sobre el por qué y cómo se produce su borrado. Se eligió la obra de Chicago, rica en simbolismo, porque acaba con estos sesgos presentes en estos supuestos epistemológicos, conectando la afirmación de identidades, la recuperación de memorias y la reinterpretación de una historia definida por el género.

Palabras clave: *The Dinner Party*; Historia de la Mujer; feminismo.

Ao longo da história pode ser observada uma luta constante para que as mulheres sejam incluídas como atuantes e produtoras do conhecimento histórico. Essa luta ocorre pelo fato de, por muito tempo, ter se concebido a história com uma narrativa de grandes acontecimentos, grandes feitos, relacionados com eventos políticos, deixando as mulheres de lado, já que essa esfera era restrita ao público masculino. Não só essa concepção tem sido constantemente questionada, pois a história da vida privada nos mostra a importância da domesticidade e como ela é estabelecida em consonância com outras esferas da sociedade, como também a visão de que a mulher deve ser relegada aos bastidores da história.

Diante dessa conjuntura de exclusão naturalizada, baseada em discursos que legitimam a desigualdade entre homens e mulheres (GARCIA, 2015), o movimento feminista contribuiu para a crítica e a revisão dos cânones de diversas áreas, majoritariamente constituídos por homens. A perpetuação desses cânones contribui para permanecer cristalizada a imagem de que as mulheres são as subalternas da história, tendo uma ou outra característica que as desprendem das demais e se lançam nos holofotes do reconhecimento. Essa visão não é justa

nem com as que são esquecidas, nem com as que são reconhecidas. As mulheres não devem ser vistas como seres que destoam do seu contexto e que, portanto, não deveriam existir em sua época. Elas são frutos da sua conjuntura, das suas experiências, das suas imaginações, das suas reivindicações que são expostas em menor ou maior grau conforme as movimentações da sociedade.

Pode-se dizer que essas mobilizações sociais ficaram mais evidentes na década de 1960 em que diferentes movimentos estavam em voga, reivindicando direitos e uma nova forma de vida e de interpretação da realidade que se chocava com a visão tradicional. Esse foi o contexto do movimento *hippie*, símbolo importante da contracultura manifestada pela juventude, transformando-se em um fenômeno de massa que repercutiu em diferentes esferas da sociedade (GARCIA, 2017), criticando seus valores tradicionais e promovendo um repensar sobre as estruturas sociais, dentre as quais as relacionadas às definições sobre os gêneros e suas relações.

Esse é o contexto do repensar sobre o que se compreendia acerca de como as pessoas deveriam agir, se relacionar, amar. Há uma ruptura de valores que promovem revoluções no campo das artes, da política, da sociedade com a eclosão de movimentos sociais, como o estudantil, o feminista, o negro, o ecológico, das descolonizações. Eles, além de possibilitarem uma mudança no modo de compreender o mundo também foram de suma importância para a transformação e definição de identidades, fazendo com que pessoas, grupos sociais marginalizados passassem a exigir espaço para a sua expressão sem intermediários. Há, portanto, a emergência de novas identidades coletivas e novos sujeitos da história (JAMENSON, 1991, p. 86) e a marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, podem ser compreendidos como ameaça consciente ao sistema (HOLLANDA, 1980, p. 65-68) e à visão da unicidade identitária.

Para Stuart Hall, essa mudança de paradigma identitário, que passa de uma concepção do “eu” cartesiano para um “eu” multifacetado, foi proporcionado em grande medida pelo movimento feminista por meio do questionamento da distinção entre público e privado e da politização de diferentes instâncias da intimidade que passaram, então, a ser pensados também a partir de um viés político (KRÜGER, 2010, p. 141). Segundo Hall, essa politização da família, da sexualidade, do trabalho doméstico, entre outras questões, contribuiu para explicitar “a forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados” (2003, p. 45), isto é, membros de uma massa indistinta, cujo padrão de comportamento é estabelecido de maneira uniforme, sem levar em consideração as diferenças.

Ao apontar essas questões, o feminismo pode ser compreendido como uma prática interpretativa, a qual desvela um novo olhar para a realidade interpretada a partir da compreensão das diferenças entre os gêneros não como um dado natural, *a priori*, mas como fruto de disputas de poder. Nessa perspectiva, o movimento feminista em voga nesse contexto, da segunda onda, expõe as diferenças entre os gêneros como uma relação de poder, no qual a mulher não tem autonomia para decidir sobre seu corpo, sobre sua vida. A partir desse pres-

suposto passa-se a questionar a ausência das mulheres no mundo do trabalho, da política, da literatura, da História.

Para ilustrar a situação de silenciamento das mulheres ao longo dos séculos, Judy Chicago (1939-) produziu uma obra na década de 1970, período em que a segunda onda feminista¹, os movimentos sociais e da contracultura ainda colhiam seus frutos, denominada *The Dinner Party*, concebida como uma obra multifacetada, cujo objetivo era demonstrar a riqueza da herança das mulheres na história e na cultura. Para tanto, a artista concebeu a obra de três formas: uma monumental peça de arte, um livro e um filme por conta da imensa quantidade de informações coletas sobre essas mulheres².

A peça de arte, exposta no *Brooklyn Museum*, consiste em uma vasta mesa triangular (Figura 1) preparada para oferecer um banquete para 39 importantes mulheres da História ocidental. Cada uma delas é representada com um prato de porcelana com uma decoração personalizada (Figura 2). No espaço vazio do centro, há azulejos nos quais constam, inscritos em ouro, o nome de mais 999 mulheres.

Figura 1: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979 mixed media, 48 x 48 ft.



Fonte: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum
Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

¹ Perspectiva adotada com base no trabalho de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy, que veem nesse período um ressurgimento do movimento feminista, o qual havia vivenciado um certo recrudescimento nas décadas de 1930 e 1940. A partir da década de 1960 há a incorporação da crítica às bases culturais que legitimavam as diferenças de direitos entre homens e mulheres nos campos político, civil e trabalhista (ALVES; PITANGUY, 2017).

² A obra, além da mesa do banquete analisada neste artigo, conta com uma série de *banners* que antecedem a sala com a mesa do jantar. Há também painéis que celebram a herança das 999 mulheres mencionadas na obra e painéis de agradecimento às assistentes e colaboradoras da artista.

Figura 2: Judy Chicago, Installation view of *Wing One*, featuring Judith and Sappho place settings from *The Dinner Party*, 1979, embroidery on line and china paint on porcelain



Fonte: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum
Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

A obra, considerada por especialistas como monumental, pode ser interpretada a partir de uma linguagem múltipla e simbólica que traz à cena principal mulheres cujos nomes foram em menor ou maior grau destituídas do cardápio principal da História. Segundo Chicago, “*The Dinner Party* sugere que as mulheres têm a capacidade de serem criadoras de símbolos para recriar o mundo de acordo com a sua imagem e semelhança”³ (SNYDER, 1981, p. 31). Essa afirmação, aliada à quantidade de nomes da qual a arte se apropriou para ser constituída, demonstra que as mulheres estão presentes em suas épocas fazendo história, assim como os homens, com a diferença de que estes ganharam muito mais méritos do que elas.

A obra da artista estadunidense ilustra uma história possível de ser escrita pelo viés das mulheres. Para tanto, como aponta Carla Pinsky, “não basta acrescentar as mulheres aos livros de História [...], é preciso repensar o próprio saber histórico e privilegiar abordagens analíticas” (2009, p. 161). Dessa forma, a obra de Chicago demonstra estar de acordo com os questionamentos do seu contexto, criticando os cânones e apontando para o fato de que a condição das mulheres é construída histórica e socialmente. Essas indagações se tornaram, portanto, base de campos teóricos e de uma prática interpretativa que começa a ganhar mais fôlego de forma mais sistemática na década de 1960 na Inglaterra e nos Estados Unidos, e de 1970 na França com o desenvolvimento da História das Mulheres que vai colocar em

³ Tradução da autora. No original: “The Dinner Party suggests that women have the capacity to be prime symbol-makers, to remake the world in our own image and likeness”.

xeque a visão de uma história universal sem que nela se incluam as mulheres. Esses movimentos foram uma tomada de consciência de que as mulheres têm uma história e que podem, conscientemente, comandá-la por meio dos seus movimentos e das suas reivindicações (PERROT, 2015, p. 11).

Assim como a obra de Judy Chicago, que dá lugar às mulheres que, em vez de serem narradas pela história foram comidas vivas por ela⁴, a História das Mulheres surge a partir da ausência, dos silêncios, das reivindicações, para contar uma história diferente, relatada a partir de um narrador antes observador, agora personagem. A mesa posta para lugares vazios é sintomática, pois nos remete às fontes sobre essas mulheres. De muitas deles só nos restam o nome. Às vezes apenas um nome, pois o nome importante, o que se passa adiante é o do homem, pai, marido. Ser reconhecida apenas por um nome pode simbolizar a invisibilidade das mulheres que, confinadas em casa, não são vistas, não são parte da história que é feita no público, por grandes homens.

No entanto, as ações relacionadas ao âmbito privado passaram a ser entendidas como integrantes do motor da história e que não estão dissociadas da esfera pública. Assim, a família, a sexualidade e a natalidade foram integradas aos debates historiográficos que, dessa forma, repensavam a própria concepção de história e de seus atores. Ao abrir a porta da casa e da intimidade, a História também passa a pensar a mulher como agente histórico, aplicando a máxima de George Sand⁵ de que tudo é história.

Além disso, nesse período efervescente dos anos de 1960 e 1970, no qual vimos revoluções sociais e sexuais, a mulher se posiciona como um ser ativo na sociedade e vai ao mundo do trabalho, ao mundo das universidades, em busca de sua independência financeira e intelectual, demonstrando que a história é filha de seu tempo, ou seja, parte de observações e questionamentos do presente para repensar o passado. As reivindicações das mulheres desse período suscitaram a necessidade de revisitar o passado em busca da herança das mulheres de outrora que não tiveram sua voz emancipada.

É nessa perspectiva de recuperar a herança dessas mulheres que se pode pensar a mesa de jantar montada por Judy Chicago. Ainda que ausentes fisicamente, às convidadas foram destinados pratos de porcelana com pinturas exclusivas. Esse detalhe nos remete aos vestígios que temos dessas mulheres, a partir dos quais pode-se reconstruir suas histórias. Ainda que pouco, os vestígios apontam para diferentes perspectivas sobre os acontecimentos e permitem questionar verdades estabelecidas de forma dogmática. Dos escombros também podem surgir nomes nunca ouvidos e que podem, mesmo dizendo pouco, reformular a narrativa histórica centralizada no discurso masculino que muitas vezes produz imagens distorcidas das mulheres, o que nos diz “mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre

⁴ Um dos *slogans* da peça era: “Twenty Five Women Who Were Eaten Alive” (25 mulheres que foram comidas vivas).

⁵ Pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, romancista e memorialista francesa (1804-1876).

as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2015, p. 17).

A especificidade dos pratos também pode ser compreendida como uma forma de criticar as mulheres pensadas de forma homogênea, levando à sua idealização a partir de estereótipos que são excludentes. As convidadas para o jantar de Judy foram mães, escritoras, ativistas, esposas. Às vezes encarnavam todas essas facetas, às vezes só uma delas. Isso demonstra que não é possível fixar as mulheres em único padrão de comportamento. Ao individualizar o seu lugar na mesa de jantar há um movimento contrário ao que o olhar masculino da história aponta. Essa orientação produz a maioria das representações que temos das mulheres, que parte da perspectiva deles e não delas que, muitas vezes convencidas de sua inferioridade, se entregam ao esquecimento. Porém, Judy nos mostra o caminho reverso e que a História das Mulheres corrobora: é preciso reintroduzir essas mulheres no mundo, não só apontando para a sua existência, mas demonstrando que não podem ser pensadas como um único modelo e que o imaginário que se tem delas não corresponde, necessariamente, à realidade ou ao imaginário delas mesmas sobre si e as demais.

Uma das características da obra de Chicago é alguns dos pratos de porcelana conterem flores e borboletas que remetem ao órgão sexual feminino, apontando para o fato de que nas sociedades patriarcais as mulheres são reduzidas a ele, sendo relacionadas com ações do corpo, do sexo. Essa condição está pautada no discurso legitimado de uma desigualdade inata entre homens e mulheres que, por sua vez, fundamenta a organização de mecanismos de controle sobre suas sensações, condutas por meio de códigos de comportamento, de etiqueta, contribuindo para a definição de estereótipos e na concepção de feminilidade baseada numa oposição hierárquica a de masculinidade.

Diante disso, as mulheres foram por muito tempo desconsideradas da História porque não eram consideradas protagonistas, questão repensada a partir dos *Annales* que instauram o fato de que a História é feita por diferentes agentes, dentre os quais as mulheres. Ainda que esse movimento demorasse um pouco para se debruçar sobre elas, ocorrido de forma mais contundente a partir da terceira geração, com a *Nova História*, ele foi um dos principais responsáveis pela modificação da concepção de História e, conseqüentemente, de seus atores (BURKE, 1997).

Com a ampliação do campo historiográfico, juntamente com suas fontes e metodologias, houve a possibilidade de apontar para o fato de que as diferenças entre os gêneros são um dos motores da história, uma vez que definem comportamentos determinados em diversos setores sociais, como no trabalho e na educação, dos quais as mulheres ficaram excluídas ou condicionadas a limitações. Com o advento da História das Mulheres essa situação foi apontada como uma forma de luta pelo poder ainda que não formal ou dentro dos parâmetros que se costuma compreendê-lo, singularmente relacionado com a política. Assim, foi possível fazer uma crítica não só à concepção de História até então concebida, como também às

estruturas sociais patriarcais, colocando o gênero como uma “categoria de análise histórica capaz de revelar as diferenças sexuais e os papéis sociais a partir das significações histórica e socialmente construídas” (GOMES, 2004, p. 265).

Assim, em meio às manifestações sociais e políticas dos anos de 1960, a História das Mulheres foi se constituindo ao lado da utilização de gênero como categoria de análise contribuindo para

refutar o determinismo biológico inevitavelmente expresso em termos como *sexo* ou *diferença sexual*. Procurava-se colocar em xeque os enfoques que, naturalizando e universalizando as experiências femininas e masculinas ao longo da história da humanidade, só conseguiam vislumbrar *uma* condição feminina que se opunha a *uma* condição masculina. Na pluralidade da história, o homem e a mulher entravam sempre no singular (MATOS, 2003, p. 7).

Isso significa dizer que não é possível dissociar o gênero do seu aporte social e cultural, que lhe dão significados específicos que se inserem em contextos particulares. Assim, podemos compreender a obra de Judy Chicago como uma forma de apontar a dicotomia vivenciada por mulheres brilhantes, mas que foram obscurecidas pela História (SNYDER, 1981, p. 31) porque em seus contextos seu gênero era concebido como inferior.

Pode-se pensar a obra da artista como uma forma de dar voz, ainda que ausente, a essas mulheres. *The Dinner Party* é, portanto, um reflexo da dicotomia da História de Mulheres presentes, mas que foram deixadas nos bastidores. Ao fazer um banquete só para elas se reconstitui uma história esquecida, apagada ao mesmo tempo em que se faz uma crítica ao obscurantismo ao qual essas mulheres foram relegadas.

São simbólicos, portanto, os lugares vazios, como a esperar pela presença dessas mulheres, de um convite para adentrar ao recinto principal, como o fizeram para adentrar na sociedade. Muitas não o fizeram em silêncio, é fato. Porém, a obra que metaforiza as dicotomias das mulheres na História impõe em si um silêncio. Carol Snyder (1981) relata que as pessoas, ao visitarem o local onde a obra está exposta, não ousam levantar a voz. Sussurram enquanto percorrem os lugares da mesa que parece conter a Santa Ceia.

O vazio da mesa também pode ser pensado como uma metáfora sobre o que é ser uma mulher. “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar” (PERROT, 2015, p. 49). Na representação da Santa Ceia não vemos mulheres. O banquete posto por Chicago permite que elas sejam chamadas à ceia e à cena.

Somado a isso, ao compor peças exclusivas para cada uma, contribui-se para diferenciá-las, destacá-las de um único modelo de ser mulher, demonstrando a existência de diferentes identidades. Assim, da obra de Judy Chicago ecoam mulheres que autorizam a afirmação de

um “eu” diversificado e complexo. Há, portanto, a afirmação de diferentes papéis para essas mulheres que aos poucos foram rompendo barreiras e passando a ocupar os espaços antes destinados apenas aos homens. Algumas das mulheres esperadas para o banquete foram pioneiras na reivindicação dos direitos das mulheres por assumirem seus lugares como cidadãs, como é o caso de Mary Wollstonecraft (1759-1797), considerada a primeira escritora feminista por alguns estudiosos. O pano que está em sua mesa representa um momento fatídico: a sua morte no parto de Mary. A cena apresentada suscita delicadeza ainda que se trate de um assunto difícil. Wollstonecraft está deitada, coberta, mas o sangue escorre pela cama (Figura 3). Talvez a delicadeza seja sentida porque somos privilegiados, pois sabemos quem foi Mary Wollstonecraft e quem será a pequena recém-nascida que carregará o nome de sua mãe, muitas vezes deixando de assinar Shelley, recorrendo ao sobrenome materno, demonstrando consciência do seu peso.

Figura 3: The Dinner Party (Mary Wollstonecraft runner), 1974–79. Silk satin, cotton/linen base fabric, woven interface support material (horsehair, wool, and linen), cotton twill tape, silk, synthetic gold cord, felt padding, braid, buttons, lace, kid leather, ribbons, feathers, suede leather, silk, paint, silk thread, 52 1/2 × 30 3/4 in. (133.4 × 78.1 cm)



Fonte: Brooklyn Museum, Gift of the Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. © Judy Chicago.
Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

Apesar de hoje ser reconhecida, Mary Wollstonecraft passou pelas dicotomias de ser mulher no século XIX. Por causa do seu gênero, sua educação não era considerada importante, sendo reservada de forma mais primorosa a seu irmão, aquele que, sendo homem, carregaria o nome da família adiante. Entretanto, ele perdeu a herança dos pais e Mary, recusando-se ao casamento devido aos maus exemplos próximos de si (seu pai era violento e sua irmã não era feliz, recorrendo à fuga com a ajuda de Mary), passou a desempenhar diferentes funções, dentro das possíveis para as mulheres na época, para garantir seu sustento até que conseguiu ser publicada e passar a viver da escrita. Porém, mesmo conquistando prestígio ainda em vida e por meio da escrita, atividade quase exclusivamente masculina, a popularidade de Wollstonecraft caiu vertiginosamente quando, após sua morte, foi descoberto que ela teve uma filha sem ser casada, antes de William Godwin, antes de Mary. Todo o valor de sua obra foi desmerecido por sua conduta sexual, como se uma dependesse da outra, julgamento não oferecido aos homens, revelando a dicotomia imposta às mulheres sempre percorrendo os limites do considerado agir corretamente, dentro dos padrões de comportamento e castidade, e do considerado vulgar que gerava a sua marginalidade.

Outra relação que podemos fazer a partir da representação da escritora inglesa é a questão da maternidade. Ela foi considerada indesejada por muitas mulheres, por muito tempo justamente por ser conduzida por um elo muito tênue entre a vida e a morte. A taxa de mortalidade das mulheres foi, por muito tempo, alta por causa do parto, considerado pelo discurso patriarcal como algo inerente à condição feminina.

A longevidade das mulheres é um fato recente na história, proporcionada pelos avanços da obstetria e ginecologia. Além disso, as modificações no estilo de vida também contribuíram para mudar esse panorama. Segundo Michelle Perrot (2015, p. 42), conforme as mulheres foram adquirindo hábitos como os dos homens, passando elas também a fumar, beber, trabalhar, viajar, passaram também a viver e morrer mais ou menos como eles, e não no parto. De acordo com a autora, essa constatação sugere que essa longevidade não é um fato natural, mas de cultura e de comportamento.

A obra de Chicago suscita vários questionamentos acerca de como as mulheres foram concebidas pela História, sobretudo por meio do seu corpo, que representa a ambiguidade, pois deseja-se possuí-lo e controlá-lo. A representação do sangue no parto de Wollstonecraft é instigante, uma vez que o sangue proveniente do corpo feminino sempre é indesejado. Carrega estigma, pecado, preconceito, nojo. “Dando a vida através da maternidade, as mulheres repelem os homens através de seus odores e secreções” (BIGUELINI, 2017, p. 19). Já o sangue dos homens, muitas vezes obtido por causa de guerras, de lutas, é festejado, pois se mostra como um símbolo da virilidade.

The Dinner Party foi concebido em meio a movimentos que passaram a questionar essa perspectiva, colocando em pauta a necessidade de se pensar o corpo da mulher como propriedade dela e não dos homens. Assim, o surgimento do *Enovid*, em 1957, destinado a

conter distúrbios da menstruação, foi revolucionário, pois seu efeito colateral era a suspensão temporária da fertilidade (LAGE, 2015). Muitas mulheres buscaram o remédio justamente pelo seu efeito colateral, demonstrando que a maternidade não é encarada como algo natural e essencial por todas as mulheres, não podendo ser, portanto, um elemento determinante para definir sua identidade. A maternidade antes fatalidade, determinismo, ganhou a possibilidade de ser escolha. A conquista da liberdade de contracepção

constitui o fundamento de um *habeas corpus para as mulheres*. Uma revolução de consequências determinantes para as relações entre os sexos. Suscetível de “dissolver a hierarquia” do masculino e do feminino, que parecia, entretanto, uma estrutura simbólica imóvel e universal (PERROT, 2015, p. 73).

A revolução promovida pela criação da pílula anticoncepcional pode ser observada na publicação feita em 1970, *Women and their bodies*⁶, fruto de um *workshop* de mesmo nome organizado em 1969 durante a Conferência de Liberação Feminina em Boston. Em 1971, a publicação, que continha informações sobre sexualidade, questões médicas e aborto, foi republicada com o título *Our bodies, ourselves*⁷ para dar ênfase ao fato de que o corpo da mulher pertence a ela e a ela compete decidir sobre ele. A obra foi um grande sucesso como uma publicação não oficial e ganhou várias outras edições e traduções que circulam ainda hoje, demonstrando a importância do tema.

Todavia, a aprovação da pílula anticoncepcional não ocorreu sem críticas, efetuadas pelo movimento feminista que questionava os critérios de segurança para a aprovação da fórmula do medicamento. Os questionamentos sobre a pílula anticoncepcional existem até hoje, uma vez que ainda é o corpo da mulher que está em pauta, já que é ele, geralmente, que se submete a técnicas de cessação da fertilidade e não o do homem, circundado pelos medos acerca da virilidade.

Para além dos seus problemas, esse acontecimento, conjuntamente com os demais do período, contribui para uma transformação social e modificação na forma de interpretar o mundo e nas formas de viver, condenando os valores tradicionais que fundamentavam a dominação de diversos indivíduos e grupos. Nesse contexto, a obra de Chicago contribuiu para ressignificar a história das mulheres da mesma forma que esta, enquanto teoria e disciplina, vai discutir as diferentes formas de exclusão da mulher da sociedade, contribuindo para repensar as estruturas sociais patriarcais e seus desdobramentos. Desse modo, há a recuperação e afirmação “das mulheres como sujeitos ativos, de modo que as imagens de passividade, ociosidade e confinamento ao lar foram questionadas, descortinando-se esferas de influência e recuperando testemunhos femininos” (MATOS, 2013, p. 7), como *The Dinner Party* o faz,

⁶ Mulheres e seus corpos.

⁷ Nossos corpos, nós mesmas.

tanto ao expor a voz de uma mulher quanto ao propor repensar o papel de outras, referentes a uma tradição comumente apagada e, assim, desconhecida pelas próprias mulheres.

A recepção de Chicago não se deu apenas de forma positiva. Ao ser exposta na Austrália, em 1988, sua obra foi taxada como datada, não tendo relação com o contexto daquele período (MACNEILL, 2008). Além disso, a estética da obra se diferenciava bastante do que se costumava ver nas exposições artísticas. Quando da sua abertura à visitação, em 1979, a obra foi definida como banal e pornográfica e museus cancelaram sua exposição.

De fato, *The Dinner Party* reflete várias questões do contexto da qual ela emergiu, especificamente as apontadas pela segunda onda do feminismo, de forma que a peça representa a junção entre uma linguagem não verbal e a simbologia da relação entre as mulheres e a história. Por um lado, portanto, ela pode ser concebida como uma obra a partir da qual podemos estudar um determinado período da história, pensando-a como uma peça datada. Por outro, entretanto, é possível compreendê-la de uma forma mais ampla, uma vez que aponta para o modo como a História narra as mulheres, a partir de uma tensão que gera desigualdade e apagamento que ainda não foram totalmente superados.

A recepção negativa da obra também pode estar relacionada com o conceito de Pós-feminismo, identificado como uma concepção de que o movimento feminista teria se fracionado, perdendo-se de seu propósito original de conscientização e organização em prol das causas das mulheres, causando, dessa forma, a sua morte.

Desde os anos 1970 até o novo milênio, jornalistas, acadêmicos e mesmo algumas acadêmicas feministas declararam o fim do feminismo e saudaram o advento da era pós-feminista. Entre 1989 e 2001, por exemplo, durante um período no qual o número de organizações feministas cresceu exponencialmente, uma busca Lexis-Nexis de jornais de língua inglesa mostrou 86 artigos referindo-se à morte do feminismo e mais 74 artigos referindo-se à era pós-feminista (HAWKESWORTH, 2006, p. 739).

De fato, o movimento feminista da segunda onda sofreu críticas por não ser inclusivo, deixando de lado, por exemplo, as mulheres homossexuais, denominadas como uma “ameaça lavanda” (BRAGA, 2012) para o movimento, pois eram consideradas uma ameaça às demandas do feminismo. Nesse contexto, Adrienne Rich (1980) escreveu um artigo afirmando a posição das mulheres homossexuais como mulheres e que, portanto, deveriam ser incluídas no movimento. Isso demonstra que o movimento feminista não é homogêneo, mas que possibilita a sua própria crítica e reformulação.

Assim, ainda que essa crítica tenha sido exposta, o anúncio de morte do feminismo tem um significado simbólico que se constitui “um meio de identificar um suposto perigo a ser eliminado, uma forma para uma comunidade se definir através daqueles que ela simbolicamente escolhe para matar” (HAWKESWORTH, 2006, p. 739). Para sugerir a sua morte

foi utilizada uma ficção idealizada de um movimento unívoco e a concepção de que a luta pelo acesso ao mundo do trabalho, da educação, da independência financeira tendo sido atingidas por um determinado grupo de mulheres em um determinado número de países determinaria o fim do movimento feminista, relacionado com uma visão restrita do seu fundamento.

Em relação à questão estética mencionada na crítica à obra pode sugerir um condicionamento a uma estética tradicional que é revisitada pela instalação de Chicago que combina a referência de uma domesticidade ritualizada, elementos que remetem explicitamente ao sexo feminino e de uma imagem sagrada (CHANSKY, 2014), a da Santa Ceia. A mudança na percepção da experiência estética também se relaciona com uma visão tradicional da história que Judy Chicago estava disposta a modificar.

Em 1971, a artista era codiretora e artista colaboradora, junto com Miriam Schapiro, do programa de arte feminista promovido pelo Instituto de Artes da Califórnia, que contribuiu para uma tomada de consciência acerca da expressão das mulheres e das suas personalidades. Muitas delas usavam a arte como uma válvula de escape em relação às suas atividades rotineiras, relacionadas com a vida doméstica que constituía seu mundo. O objetivo de Chicago era promover uma reestruturação da personalidade dessas mulheres, assim como é apresentada na obra, uma vez que relaciona um evento da domesticidade, uma mesa posta para o jantar, mas combinado com diferentes simbolismos que contribuiu para repensar o papel das mulheres na sociedade. Além disso, a autora parte de um lugar específico: o de ser mulher, revelando um discurso diferente daquele que foi perpetuado pela história. A obra reflete a experiência, a sensação de ser mulher numa sociedade que a repele por essa condição.

Por ser mulher, uma autora não pode se desconectar da sua posição de outridade/alteridade. Como outro, suas observações da sociedade diferem em muito daquelas que foram feitas por seus colegas homens. Isto observa-se, por exemplo, na própria representação da feminilidade, que permeia diferentes aspectos quando feitas por um homem ou por uma mulher (BIGUELINI, 2017, p. 86).

Dessa forma, a obra, que contou com a ajuda de 400 voluntárias para a sua realização, toma as rédeas da narrativa sobre as mulheres, colocando-as como principais testemunhas de sua própria história. Enquanto os homens ficavam responsáveis por diminuir suas ações, a instalação de Chicago colocou o ser mulher como algo que não é menosprezado. Ao fazer referência ao órgão sexual feminino, representado tanto pela vulva quanto por borboletas, a artista coloca o sexo das mulheres como protagonista, corroborando com a ideia presente no movimento de libertação feminina ocorrido no período de produção da obra. Assim, ela explorou o que chamou de “idioma visual feminino”, no qual a imagem da vulva poderia agir tanto como um símbolo visual relacionado com a característica fisiológica da mulher quanto

metafísico, uma vez que permite uma exploração estética do que significa ser uma mulher a partir de uma experiência histórica e filosoficamente marcadas (CHANSKY, 2014, p. 65). “Uma mensagem de *The Dinner Party* é que o sexo feminino é glorioso, mas nos termos das próprias mulheres, não quando é mal utilizado ou mal interpretado por meio das lentes da masculinidade”⁸ (CHANSKY, 2014, p. 66) que celebra a sexualidade masculina e considera a feminina perversa ou vergonhosa.

A obra de Chicago, portanto, se coloca ao mesmo tempo como uma crítica e uma tomada de consciência e protagonismo em relação à sub-representação das mulheres ao longo da história, permitindo repensar nos seus limites enquanto campo teórico que, como já apontava Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, revela uma narrativa incompleta. Nesse contexto, a História das Mulheres tem a prerrogativa de incluir as mulheres como objeto de estudo, sujeitos da História significando, como sugere Joan Scott (1992, p. 77), “ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado”, constituindo-se como um questionamento de padrões, métodos e fontes consolidadas, além da prioridade dada a uma história do homem considerada como universal.

Assim, a obra de Chicago corrobora com a nova concepção historiográfica promovida pela instituição da História das Mulheres que questiona o homem e seu protagonismo como uma norma que mantém as mulheres subordinadas e submissas e que determina “mulher” como uma categoria social fixa. Ao expor os nomes de mulheres apresentados a partir de suas especificidades, *The Dinner Party* contribui para pensá-las como sujeitos autônomos que visam ao reconhecimento de diferentes identidades suprimidas pelo antagonismo feminino produzido pela sociedade patriarcal. Chicago, desse modo, propõe a reflexão sobre a tradição de exclusão das mulheres e o protagonismo de contar a história pela lente delas, demonstrando que, assim como aponta a História das Mulheres, as periodizações aceitas não funcionam, pois a exclusão das mulheres implica uma insuficiência fundamental: o sujeito da história não é uma figura universal (SCOTT, 1992, p. 86), sendo necessário, portanto, reconstruir esse conceito, os balizadores históricos, seus testemunhos e suas narrativas.

Entretanto, essa é uma tarefa difícil de fazer, como aponta Joan Scott, uma vez que as reconceituações são procedimentos complexos, sendo necessário pensar sobre as diferenças e como sua construção define as relações entre os indivíduos e os grupos sociais (SCOTT, 1992, p. 86). Dessa reflexão surge o “gênero” pensado como uma forma de teorizar essas diferenças definidas a partir dos contextos sociais e culturais. Esse conceito também contribui para criticar a imagem de feminilidade idealizada a partir de um único modelo de ser mulher que se revela múltiplo devido à diversidade de experiências influenciadas pela etnia, classe e sexualidade, entre outros elementos constituintes de identidades.

⁸ Tradução da autora. No original: “One message of *The Dinner Party* is that the female sex is glorious, but on women’s own terms, not when it is misused or misunderstood through the lens of masculinity”.

As mulheres – termo no plural, usado em oposição à categoria “mulher”, singular, que pressupõe uma unificação entre as diferentes formas de feminilidade e, portanto, uma essência atemporal – aparecem agora na Historiografia não apenas como matéria autônoma e legítima de estudo, mas também como forma de abrir novas perspectivas para o conhecimento e interpretação das sociedades compostas por mulheres e homens. A percepção da presença feminina como atuante na história é decorrente de uma mudança na compreensão sobre a posição das mulheres na sociedade, correlacionada com o feminismo, com o alargamento do campo historiográfico e reflexões epistemológicas no interior desta ciência social e, ainda, com os avanços dos estudos de gênero e da teoria Queer (BIGUELINI, 2017, p. 3).

No entanto, fazer a história das mulheres pode se tornar problemático, como aponta Scott, pois pode-se pensar numa categoria separada da “história dos homens”, contribuindo para afirmar o seu papel marginal (SCOTT, 1994, p. 14), colocando a ação das mulheres como notas de rodapé da história. Por isso, é necessário colocar a ausência das mulheres em questionamento, promovendo o aprofundamento da análise das sociedades em relação com todas as suas esferas, envolvendo, portanto, a relação entre homens e mulheres e a compreensão que se faz dela em períodos específicos. Assim, a História das Mulheres não deve ser algo compensatório, mas uma área que metodologicamente promova a discussão sobre “*por que e como* as mulheres se tornaram invisíveis na história” (SIQUEIRA, 2008, p. 113).

Dessa forma, a História das Mulheres contribui para pensarmos sobre os conceitos “mulher” e “gênero” como históricos, isto é, carregados de significados construídos a partir de concepções de como o mundo deve ser ordenado, que se dá na vida em sociedade e não como algo anterior a ela, de como se dão os seus processos de construção, disseminação e perpetuação que culminam na exclusão de vozes. Tais estruturas, contudo, nem sempre estão explícitas, tendo que ser observadas nas entrelinhas e nas sombras da História. O silêncio também se torna uma fonte, como é simbolizado na obra de Chicago que visa a transformar as mulheres em anfitriãs da história, rompendo com a narrativa de que elas são suas submissas e subalternas.

Ao abordar o silêncio nos voltamos a outras fontes, como arquivos públicos, boletins de ocorrência, fontes médicas, eclesiásticas, recorrendo também aos sótãos e aos porões, vasculhando resquícios empoeirados de cartas, diários que testemunham como as mulheres vivem, amam, se relacionam com os demais e como percebem a sua realidade. Também nos voltamos às imagens, aos filmes, ao teatro, às obras de arte, enfim, a diferentes formas de narrativa que permitem “esmiuçar o implícito, descortinando experiências ocultas no passado” (MATOS, 2013, p. 8), contribuindo para desconstruir a concepção freudiana de que anatomia é destino.

Referências

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- BIGUELINI, Elen. *Tenho escrevinhado muito: mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.
- BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE. *Our bodies, ourselves: a course by and for women*. Boston: Boston Women's Health Course Collective and New England Free Press, 1971.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- BRAGA, Larissa Pacheco. *Ameaça lavanda: uma análise dos relacionamentos homoafetivos femininos em "Tomates verdes fritos", "Assunto de meninas" e "Elena Undone"*. Monografia (Comunicação Social), Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, UNB, Brasília, 2012.
- BROOKLYN MUSEUM. *The Dinner Party*. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party. Acesso em: 28 abr. 2020.
- CHANSKY, Ricia Anne. When Words Are Not Enough: Narrating Power and Femininity Through the Visual Language of Judy Chicago's *The Dinner Party*. *Auto/Biography Studies*, v. 29, n. 1, p. 51-77, 2014. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08989575.2014.921983>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.
- GARCIA, Sueli. A contracultura e a vestimenta hippie - EUA e Inglaterra. *Rev. Belas Artes*, n. 24, maio-ago., 2017. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/24/a-contracult-vestimhippie.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HAWKESWORTH, Mary. A semiótica de um enterro prematuro: o feminismo na era pós-feminista. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, set./dez., 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2006000300010&script=sci_arttext. Acesso em: 28 abr. 2020.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de

(ed.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

KRÜGER, Cauê. Impressões de 1968: contracultura e identidades. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 2, p. 139-145, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307325336003>. Acesso em: 14 abr. 2020.

LAGE, Amarilis. Como a pílula anticoncepcional moldou o mundo em que vivemos hoje. *Galileu*. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2015/05/55-anos-da-pilula-anticoncepcional-como-ela-moldou-o-mundo-em-que-vivemos-hoje.html>. Acesso em: 18 abr. 2020.

MACNEILL, Kate. When historic time meets Julia Kristeva's women's time: the reception of Judy Chicago's *The Dinner Party* in Australia. *Outskirts: Feminisms Along the Edge*, n. 18, 2008. Disponível em: <https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/34967>. Acesso em: 3 abr. 2020.

MATOS, Maria Izilda Santos de. História das mulheres e das relações de gênero: campo historiográfico, trajetórias e perspectiva. *Mandrágora*, v. 19, n. 19, 2013. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/4503/3796>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2015.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 296, jan.-abr. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2009000100009/10988>. Acesso em: 3 abr. 2020.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 5, 27 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 28 abr. 2020.

SCOTT, Joan. Preface a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, n. 3, Campinas, 1994.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. *Revista Artémis*, v. 8, p. 110-117, jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2310>. Acesso em: 14 abr. 2020.

SNYDER, Carol. Reading the Language of "The Dinner Party". *Woman's Art Journal*, v. 1, n. 2, p. 30-34, Autumn, 1980 - Winter, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1358081>. Acesso em: 3 abr. 2020.