

a e  
Arte & Ensaios



# a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
*Federal University of Rio de Janeiro*

Apoio  
*Support*



## **Arte & Ensaios**

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ  
Apoio CNPq e CAPES

### **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Decana do Centro de Letras e Artes: Cristina Grafanassi Tranjan

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Ivair Reinaldim

#### **Trases, tranças, transas: inscrições corpóreas**

@2022 autores @2022 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

**Imagem da capa:** Juliana Notari, *Symbebekospiral*, 2022, cacos de vidro e luz

Performance realizada no Centro Cultural Cais do Sertão, Recife

Foto: João Miguel Pinheiro

#### **Editoria**

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

#### **Conselho Editorial**

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

**Arte e Ensaios** : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 28, n. 44, jul.-dez. 2022.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

### **Comissão de Políticas Editoriais**

Ana Cavalcanti (UFRJ)  
Cezar Bartholomeu (UFRJ)  
Elisa de Magalhães (UFRJ)  
Felipe Scovino (UFRJ)  
Ivair Reinaldim (UFRJ)  
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)  
Paulo Venancio Filho (UFRJ)  
Rogéria de Ipanema (UFRJ)  
Ronald Duarte (UFRJ)  
Tadeu Capistrano (UFRJ)  
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

### **Avaliadores *ad hoc* (AE n.44)**

Almerinda da Silva Lopes (Ufes)  
Analu Cunha (Uerj)  
Angela Brandão (Unifesp)  
Ângela Donini (Unirio)  
Beatriz Rauscher (UFU)  
Cadu Costa (PUC-Rio)  
Cayo Honorato (UnB)  
Christine Azzi (Ibram)  
Cláudia de Oliveira (UFRJ)  
Cristina Salgado (Uerj)  
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)  
Daniela Paoliello (Uerj)  
Elisa de Magalhães (UFRJ)  
Emerson Dionísio (UnB)  
Felipe Ribeiro (UFRJ)  
Felipe Scovino (UFRJ)  
Fernanda Albertoni (UFRJ)  
Francini Barros (Ufpe)  
Inês Araújo (Uerj)  
João Gustavo Kienen (Ufam)  
Jorge Soledar (UFRJ)  
Julia Machado (UFRJ)  
Liliane Benetti (USP)  
Luana Aguiar (UFRJ)  
Lucas Parente (UFRJ)  
Luciano Vinhosa (UFF)  
Luciene Lehmkuhl (UFP)  
Luiz Cláudio da Costa (Uerj)  
Luiz Davi Vieira Gonçalves (UEA)  
Malu Fatorelli (Uerj)  
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)  
Maria Beatriz de Medeiros (UnB)  
Maria Cláudia Bonadio (UFJF)  
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp)

Mario Cascardo (UFRJ)  
Marta Luiza Strambi (Unicamp)  
Michelle Farias Sommer (Uerj)  
Mônica Zielinsky (UFRGS)  
Natália Quinderé (UFRJ)  
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)  
Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silva (UFRGS)  
Paulo Venancio Filho (UFRJ)  
Pedro Caetano Eboli (Uerj)  
Rafael Haddock Lobo (UFRJ)  
Ricardo Basbaum (UFF)  
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)  
Rogéria de Ipanema (UFRJ)  
Tadeu Capistrano (UFRJ)  
Tania Rivera (UFF)  
Tatiana Martins (UFRJ)  
Valter Mesquita Lopes (Ufam)  
Yuri Firmeza (UFC)

### **Organização dos dossiês**

#### **Poder, mulheres e feminismos nas artes**

Talita Trizoli

#### **Amelia Jones**

Cláudia de Oliveira e Julia Mello

#### **Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)**

Amanda Botelho  
Ana Carolina Soares  
André Arçari  
Débora Poncio  
Ellen Bento  
Gabriela Fraga  
Henrique Guimarães  
Kelly Silva  
Marcela Cavallini  
Marcelo Franco  
Paulo Holanda

#### **Coordenação de produção**

Danielle Spadotto

#### **Editoração eletrônica**

Fátima Alfredo

#### **Projeto gráfico e diagramação**

Lu Martins

#### **Revisão**

Maria Helena Torres

#### **Tradução**

Elvyn Marschall

---

### **Arte & Ensaios**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária  
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>  
<https://revistas.ufrj.br/>  
**Contato:** arte.ensaios@gmail.com

## SUMÁRIO *SUMMARY*

### EDITORIAL

6 **Trances, tranças, transas: inscrições corpóreas**

*Trances, tresses, trans: tangible entries*

Dinah de Oliveira e Livia Flores

### ENTREVISTA | *INTERVIEW*

15 **Se são tabus, é porque têm força: entrevista com Juliana Notari**

*If they are taboos, they have power: interview with Juliana Notari*

Juliana Notari, Clarissa Diniz, Cláudia de Oliveira, Dinah de Oliveira, Livia Flores, Marcela Cavallini, Michelle Farias Sommer e Paulo Holanda

### ARTIGOS | *ARTICLES*

54 **Visibilidade vulnerável: um olhar sobre imagens de corpos femininos**

*Vulnerable visibility: a look at images of female bodies*

Rafaela Travassos Sarinho

69 **Cartografias *queer* nas artes visuais: notas a partir da recepção da obra de Alair Gomes**

*Queer cartographies in the visual arts: notes from the reception of the work of Alair Gomes*

Bruno Pereira

93 **As múltiplas experimentações artísticas de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica**

*Tee Corinne's multiple artistic experiments and a brief reflection on lesbian art*

Lívia Bittencourt Auler

112 **Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina**

*Ana Mendieta: traces of colonialism, performance, and feminisms in Latin America*

Luciana da Costa Dias

137 **Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970**

*Creative-Home: space problems in the artwork of Brazilian artists of the 1970s*

Paula Nogueira Ramos

165 **Corpo como espaço, espaço como corpo: coreopolíticas de gênero e o objeto relacional de Lygia Clark**

*Body as space, space as body: gender choreopolitics and Lygia Clark's relational object*

Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins

184 **Estrela morta: perspectivas autoficcionais para o HIV**

*Dead star: self fictional perspectives for HIV*

Gunnar Guedes Borges

205 **Enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3**

*Performative enframing as work of art in Pivô Satélite #3*

Eduardo Montelli

- 230 **Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical***  
*Reveal or hide: the montage discord of work Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*  
Fernanda Abranches
- 243 **O que resta da Shoah? Uma história sobre ruínas e memórias em Agamben, Lanzmann, Philipsz e Haacke**  
*What's left of the Shoah? A history of ruins and memories in Agamben, Lanzmann, Philipsz and Haacke*  
André Arçari
- DOSSIÊ DOSSIER AMELIA JONES
- 261 **Feminismo, o sistema de arte global e identidade: entrevista com Amelia Jones**  
*Feminism, the global art system and identity: interview with Amelia Jones*  
Amelia Jones, Cláudia de Oliveira e Júlia Mello
- DOSSIÊ PODER, MULHERES E FEMINISMOS NAS ARTES  
DOSSIER POWER, WOMEN AND FEMINISMS IN THE ARTS
- 288 **Poder, mulheres e feminismos nas artes**  
*Power, women and feminisms in the arts*  
Talita Trizoli
- 294 **Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc e o sistema das artes**  
*Mãelhação: women-artists-mothers-academics-etc and the arts system*  
Michelle Farias Sommer
- 320 **Quem é artista? Mulheres negras na arte contemporânea brasileira**  
*Who is an artist? Black women in Brazilian contemporary art*  
Guilherme Marcondes
- 337 **Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô**  
*Ripping up the paper: women's pornography and the Brazilian Porn Art Movement*  
Tie Jojima
- 390 **Os fantasmas da liberdade**  
*The phantoms of liberty*  
Mariana Gazioli Leme
- 405 **Trabalho 141 vezes**  
*Labor 141 times*  
Flora Leite
- TRADUÇÃO | TRANSLATION
- 430 **Zonas de indistinguibilidade: Grupo de Ações Coletivas e Arte Participativa**  
*Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art*  
Claire Bishop em tradução de Jefferson Miranda

## Transes, tranças, transas: inscrições corpóreas

*Arte & Ensaios* apresenta o número 44, correspondente à chamada pública *Transes, tranças, transas: inscrições corpóreas*, publicada em maio de 2022. Dando continuidade à temática do número anterior – *Transes, tranças, transas* –, a proposta aciona a confluência entre questões de gênero e raça que, investigadas no presente, constituem olhares críticos, no campo das artes, aos princípios impostos pela globalidade.

As contingências sociopolíticas das décadas de 1960 e 1970, no Brasil e no mundo, mobilizaram a esfera pública como espaço de reivindicações contraculturais e revolucionárias que, ao mesmo tempo, se formularam como campo de possibilidades para reimaginações. A partir de então, o corpo – o de cada uma e um de nós, assim como o de todas as pessoas – emancipa concepções a respeito da fluidez das identidades ligadas ao gênero. Mesmo que a medicina tenha em sua prática inicialmente circunscrito o termo ao sexo, a noção de gênero foi deslocada pelas diversas esferas que denunciam o patriarcado e a colonialidade como centros de poder. A questão habita o debate público. Todo um campo de saberes situados e agenciamentos emerge a partir de corpos de pessoas designadas fêmeas ao nascer e pessoas designadas sob o amplo espectro LGBTQIAPN+.

Se o corpo estava na interseção das inquietações da sociedade, a teoria política e a filosofia denunciaram em suas análises o corpo regulado e vigiado, como nas perspectivas do biopoder desenvolvidas por Michel Foucault. As táticas utilizadas pelas mulheres artistas que chegaram até os anos 1980 produziram experimentações intensas de autorrepresentação e de identidade em poéticas enlaçadas com a crítica aos processos normativos da sexualidade e do sexo, das formas de transição, dos biologismos e da vida coletiva. A supremacia das ciências como determinante e relatora dos fatos estava sendo questionada. Tomando a implicação como emergência histórica, parece que o campo da arte atua na dissolução ou fissura dessas matrizes raciais, coloniais, e cis-hétero-patriarcais. Observando tal comprometimento, a revista *Arte & Ensaios* 44 apresenta dez artigos selecionados por avaliação cega por pares,

duas entrevistas, uma tradução e dois dossiês a convite que, não por acaso, atuam criticamente em seus próprios termos para se aproximar de um espaço mais livre.

A entrevista com Juliana Notari, *Se são tabus, é porque têm força*, foi realizada pela equipe da revista e com as participações das curadoras, pesquisadoras e professoras Clarissa Diniz, Cláudia de Oliveira e Michelle Sommer. A conversa traz visões de trabalhos da artista que atravessam o plano ficcional inspecionando seu corpo – principal instrumento de trabalho – e corpos outros por meio do feminino, dos tabus da morte e da sexualidade, enfrentando ainda lógicas definidoras do humano e extra-humano.

Admitindo que a estrutura da linguagem e escrita do feminino é trabalho no entre, é interrogar processos em adição, propomos um percurso duplo para a seção de dossiês, em que um interroga o processo do outro. O dossiê *Amelia Jones*, organizado por Cláudia de Oliveira e Júlia Mello, mostra como a historiadora da arte analisa lugares recentes da arte feminista que mobiliza, entre outras questões emergentes, o campo da arte constituído pelas artistas feministas negras e indígenas nos EUA.

O dossiê *Poder, mulheres e feminismos nas artes*, organizado pela professora e pós-doutoranda do IEB-USP Talita Trizoli, conjuga o terreno cultural dos estudos feministas, tendo em vista a complexidade que se infere nas demarcações da categoria mulher. Reflete sobre dinâmicas de participações políticas dessa complexa categoria que alicerçam o esquema democrático, seus impactos econômicos e formulações discursivas. O conjunto de textos reúne escritos em forma de artigos e ensaios da professora Michelle Sommer, do sociólogo Guilherme Marcondes, da professora Mariana Leme e da ensaísta e doutoranda Flora Leite, as duas últimas do Programa de História, Crítica e Teoria da Arte na Universidade de São Paulo. Apresenta ainda o artigo bilíngue de Tie Jojima, curadora assistente na Americas Society e professora no Baruch College.

A seleção de artigos constrói possibilidades reflexivas e críticas interessadas, sobretudo, nas inflexões da vida subjetiva e do corpo social. Estabelece logo de saída, movimentos para dissolver pensamentos hegemônicos ativados prioritariamente pelo logos ocidentalizante em sua íntima relação com o pensamento transparente. A verificação é método de muitos artigos que trazem contribuições

para o debate entre práticas artísticas e aspectos sobre a ideia de corpo, seja pelo estudo da representação do feminino nas fotografias da Salpêtrière de Charcot para desconstruir “verdades visuais” históricas no combate às violências contra mulheres (Rafaela Travassos Sarinho) ou pelo olhar sobre práticas corporificadas para problematizar a recepção contingencial das imagens na obra de Alair Gomes (Bruno Pereira), pela abordagem do corpo político-erótico e de representatividade lésbica no campo das artes a partir do trabalho da artista norte-americana Tee Corine (Lívia Bittencourt Auler), ou ainda trazendo à tona capítulos da história da arte latino-americana de artistas que redefinem práticas e incorporam epistemes do feminino, como Ana Mendieta (Luciana da Costa Dias), e artistas brasileiras da década de 1970 (Paula Nogueira Ramos).

Em acentuado trânsito pelas questões de desnaturalização de dualismos, por exemplo, sexo-gênero, natureza-cultura, criação-criatura, surgem as poéticas relacionais, a de Lygia Clark entre elas, discutidas por meio de conceitos como o da coreopolítica (Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins), poéticas que ficcionalizam o corpo em suas dissidências no debate sobre o HIV, para além da lógica discursiva das palavras (Gunnar Borges), ou produzem uma torção qualitativa na concepção de enquadramento performativo para reimaginamentos de si (Eduardo Montelli), ou como ocorre na poética audiovisual de Lula Wanderley e Wanderlei Ribamar, que performa a quebra dos paradigmas duais por meio de seu suporte (Fernanda Abranches). Finalizando a seção de artigos, o debate continua com a hipótese de que suportes artísticos tecem diálogos profundos com as estruturas que regem a biopolítica, a memória e as tensões entre a existência e a história (André Arçari).

Entre as submissões recebidas, destaca-se pela contribuição ao campo de estudos das artes em atravessamento com a temática da edição, a tradução do ensaio de Claire Bishop, “Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art”, proposta pelo artista visual e pós-doutorando do PPGAV, Jefferson Miranda. Publicado originalmente no periódico *e-flux journal*, n. 29, de novembro de 2011, trata do Grupo de Ações Coletivas, em atividade em Moscou a partir de meados da década de 1970, pela perspectiva da arte participativa ocidental.

A imagem da capa deste número de A&E não se dá ao acaso. Ligada fortemente ao ambiente simbólico de nossa atualidade política dos últimos anos, a criação de *Symbebekospiral*, de Juliana Notari, nos parece indicação de um espaço-tempo limiar de retomadas, ou dos (des)limites que o corpo-artista e corpo-social podem rascunhar como processo de conhecimento.

A editoria agradece a todas as e a todos os pareceristas que participaram do processo avaliativo da presente edição. Na atualidade de crises na educação e diante do desejo de retomada de nossas presenças nos espaços institucionais, agradecemos à equipe de produção de pós-graduandas/os do PPGAV. Entendemos que nosso trabalho em 2022 mobiliza desejo e investimento na função social de difusão do conhecimento científico na área de artes, do qual participa o periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sigamos.

Desejamos excelente leitura!

Dinah de Oliveira  
Livia Flores

**Editoria *Arte & Ensaios***

**Como citar:**

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Transes, tranças, transas: inscrições corpóreas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 6-9, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## *Trances, tresses, trans: tangible entries*

*Arte & Ensaios presents edition 44, corresponding to the public call for Trances, Tresses, Trans (Trances, tranças, transas) published in May 2022. Continuing with the theme of the previous edition – Trances, tresses, trans – the above proposal activates the confluence between questions of gender and race that, investigated at present, comprise critical glances in the arts field, to the principles imposed by globality.*

*The sociopolitical contingencies of the 1960s and 1970s in Brazil and abroad mobilized the public sphere as a space for contracultural and revolutionary claims that at the same time, are expressed as a range of possibilities for reimaginings. Since then, the body – our own body like everybody’ else’s, emancipates concepts concerning the fluidity of gender-related identities. Even when medical practice first limited the term to sex, the idea of gender was displaced by the different spheres denouncing patriarchy and coloniality as centers of power. The issue inhabits the public debate. An entire field of situated knowledge and agencying emerges from bodies of people designated female at birth and people designated under the broad spectrum LGBTQIAPN+.*

*If the body was at the crossroads of society’s anxieties, political theory and philosophy denounced in their analyses the body regulated and monitored, as in Michel Foucault’s concepts of biopower. The tactics adopted by the female artists who arrived up to the 1980s produced intense experimentations of self-representation and identity in poetry linked to the criticism of regulatory processes of sexuality and sex, of forms of transition, biologisms and the collective life. Supremacy of the sciences as a determining factor and rapporteur of the facts was being queried. Observing the implication as a historical emergence, it seems that the art field acts on the dissolution or rift of such racial, colonial and cis-heteropatriarchal matrices. Adhering to such a commitment, the journal Arte & Ensaios 44 presents ten articles selected by blind peer review, two interviews, one translation and two guest dossiers that, by no coincidence, act critically on their own terms to approach a freer place.*

*The interview with Juliana Notari, Se são tabus, é porque têm força [if they are taboos it's because they are powerful) was performed by the journal's team and with the participation of the curators, researchers and professors Clarissa Diniz, Cláudia de Oliveira and Michelle Sommer. The conversation brings videos of the artist crossing the fictional plane examining her body – her main work tool – and other bodies through the feminine, taboos of death and of sexuality, and also confronting defining logics of the human and extra-human.*

*Assuming that the structure of language and writing of the feminine is work in between, it is to question further processes, we propose a double path to the dossier section, in which one questions the other's process. The Amelia Jones dossier, organized by Cláudia de Oliveira and Julia Mello, shows how the art historian analyzes recent places in feminist art that mobilizes, among other emerging issues, the art field composed of Black and Indigenous feminist women artists in the USA.*

*The dossier Poder, mulheres e feminismos nas artes [Power, women and feminisms in the arts] organized by Talita Trizoli, professor and PhD student of IEB-USP, combines the cultural terrain of the feminist studies, bearing in mind the complexity that is inferred in the demarcations of the category 'woman'. It reflects on dynamics of political participations of this complex category, which support the democratic program, its economic impacts and open-ended formulations. The group of texts collects writings as articles and essays by Professor Michelle Sommer, sociologist Guilherme Marcondes, and by Professor Mariana Leme and essayist and PhD student Flora Leite, both from the Program of History, Criticism and Theory of Art at the University of São Paulo. It also includes the bilingual article by Tie Jojima, assistant curator in the Americas Society and professor at Baruch College.*

*The selection of articles creates reflective possibilities and interested criticism, especially on the inflections of subjective life and the social body. Right from the start it establishes movements to dissolve hegemonic thoughts triggered, first and foremost, by the westernizing logos in their close relationship with transparent thinking. Verification is a method of many articles that contribute to the discussion*

*between art practices and body image aspects. Either by studying the representation of the feminine in the photographs of Charcot at Salpêtrière to deconstruct historic “visual truths” in violence against women (Rafaela Travassos Sarinho), or by looking at embodied practices to problematize the contingent reception of the images in the work by Alair Gomes (Bruno Pereira). By addressing the political-erotic body and lesbian representativity in the arts field based on the work by North American artist Tee Corine (Livia Bittencourt Auler). Or by evidencing chapters on the history of Latin American art by artists who redefine practices and incorporate epistememes of the feminine, for example, by Ana Mendieta (Luciana da Costa Dias) and Brazilian artists from the 1970s (Paula Nogueira Ramos).*

*In heavy transit through questions of denaturalization of dualisms such as sex-gender, nature-culture, creation-creature, interpersonal poetry appears, by Lygia Clark, for example, discussed through such concepts as that of choreopolitics (Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins), poetry that fictionalizes the body in its dissidences in the HIV debate, beyond the open-ended logic of words (Gunnar Borges). By producing a qualitative twist in the concept of performance framework for self-reimagining (Eduardo Montelli), or as happens in the audiovisual poetry of Lula Wanderley and Wanderlei Ribamar, which performs that break in the dual paradigms using their support (Fernanda Abranches). Finalizing the article section, the debate continues with the hypothesis that art supports weave deep dialogues with the structures governing biopolitics, memory and the tensions between existence and history (André Arçari).*

*Worth mentioning among the submissions received is the contribution to the field of art studies in crossing with the theme of the edition, the translation of Claire Bishop’s essay “Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art”, proposed by Jefferson Miranda, visual artist and PhD student of PPGAV. Published originally in the e-flux Journal no. 29, dated November 2011, Bishop addresses the Collective Actions Group, active in Moscow since the mid-1970s, from the perspective of Western participatory art.*

*The cover image of issue no. 44 of Arte & Ensaios is intentional. Closely linked to the symbolic environment of our political conjuncture in recent years, the creation of Symbebekospiral by Juliana Notari, seems to us to be an indication of a space-time threshold of returns, or of the (de)limits that the artist-body and social-body can sketch as a learning process.*

*The editor is grateful to all reviewers who participated in the assessment process of this edition. In today's crises in education and given the desire to rejoin the institutional spaces, we thank the post-grad/PPGA production team members. We understand that our work in 2022 mobilizes desire and investment in the social role of spreading scientific knowledge in the Arts area, in which the journal of the Post-graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Rio de Janeiro journal participates. Onward!*

*We wish you enjoyable reading!*

Dinah de Oliveira

Livia Flores

Editorial *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Trances, tresses, trans: tangible entries. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 10-13, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



## Se são tabus, é porque têm força: entrevista com Juliana Notari

*If they are taboos, they have power:  
interview with Juliana Notari*

Juliana Notari, Clarissa Diniz, Cláudia de Oliveira,  
Dinah de Oliveira, Livia Flores, Marcela Cavallini,  
Michelle Farias Sommer e Paulo Holanda

### Resumo

Entrevista com Juliana Notari, artista e doutora em artes visuais (Uerj), realizada via *zoom* em 11 de novembro de 2022. Durante a conversa com Clarissa Diniz, Michelle Farias Sommer, Cláudia de Oliveira e a equipe da revista,<sup>1</sup> Juliana aborda alguns de seus trabalhos mais emblemáticos, explicitando questões de sua prática artística e relacionando-os a temas atravessados pelos tabus fundantes da sexualidade e da morte como patriarcado, violência, feminino, feminismo, trauma, acaso, perversão e encontros entre animalidade e humanidade.

### Abstract

*Interview with Juliana Notari, artist and PhD in Visual Arts (Rio de Janeiro State University – Uerj), by Zoom on 11.11.2022. During the conversation with Clarissa Diniz, Michelle Farias Sommer, Cláudia de Oliveira and the journal staff, Juliana Notari addresses some of her more emblematic works, clarifying questions on her artistic practice and linking her work to themes crossed by the basic taboos of sexuality and of death, such as patriarchy, violence, feminine, feminisms, trauma, chance, perversion and encounters between animality and humankind.*

---

<sup>1</sup> Clarissa Diniz é curadora, professora e escritora em arte, doutoranda PPGSA-IFCS-UFRJ; Cláudia de Oliveira é professora associada da Escola de Belas Artes da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ; Michelle Farias Sommer é pesquisadora, escritora e professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj; Dinah de Oliveira (professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ), Livia Flores (professora associada da Escola de Comunicação da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ), Marcela Cavallini (doutoranda PPGAV-EBA-UFRJ) e Paulo Holanda (doutorando PPGAV-EBA-UFRJ) integram a equipe da revista *Arte & Ensaios*.

**Livia Flores /** Começo agradecendo em nome da revista a Juliana e às entrevistadoras a presença e a disponibilidade. Uma alegria tê-las conosco! Queria comentar brevemente as motivações do convite a Juliana, pensando que a temática deste número propõe interseções entre corpo, história e ficção, nas quais o corpo aparece como uma espécie de pivô, um elemento tensionador das relações entre arte e política; e, ainda, que nas várias contribuições desta edição se apresenta certa ênfase em questões feministas. Todos esses aspectos dialogam sem dúvida com o trabalho de Juliana. Pessoalmente, porém, o que me moveu foi ter visto a transmissão via instagram de *Symbebekospiral* realizada nesse momento eleitoral muito acirrado pelo qual acabamos de passar. Me impressionou o tamanho da encrenca que Juliana enfrenta ao atravessar aquele círculo gigante de cacos de vidro e ao mesmo tempo a tremenda força de delicadeza, de paciência, de persistência em vencer esse desafio afastando-os delicadamente, pé ante pé, abrindo caminho. O trabalho, contudo, não está diretamente relacionado à situação política atual; começa há muito tempo, então talvez pudéssemos começar por esse arco temporal.

**Juliana Notari /** Eu volto a *Symbebekos* depois de duas décadas. Eu já o tinha realizado quatro vezes: aqui em Recife (galeria Baobá, Fundação Joaquim Nabuco, 2002); em Brasília (Funarte, 2004); em São Paulo (galeria Vermelho, 2006); e no Rio de Janeiro, no vão livre do MAM (Festival Performance Arte Brasil, 2011). Neste ano de 2022, mudo o título para *Symbebekospiral* para sinalizar que o caminho dessa vez é circular. O linear já não me interessa, pois está atrelado a um conceito moderno de progressão. O tempo cíclico é mais potente, mais conectado com as forças cosmológicas que nos constituem dentro e fora. Então, saio de dentro do círculo descalça e vou abrindo uma espiral entre os vidros, traçando uma tangente, uma linha de fuga daquela situação de aprisionamento. Tenho a sensação de que nem volto mais a esse trabalho, fecho um ciclo de alguma fase da minha vida. Quando faço um trabalho com o corpo, e o corpo é meu principal instrumento de trabalho, preciso deixar que o trabalho assente em mim, porque sei que me transformo subjetivamente através dele. Dessa vez, a performance foi concebida para acontecer na rua e foi preciso encarar mais riscos. Cada vez mais minha produção artística tem priorizado a experiência, por isso, os lugares institucionais fechados nos

últimos dez anos têm me causado certo incômodo. Fazer *Symbebekospiral* na rua exigiu uma interlocução com as pessoas que frequentam o vão livre na rua que faz parte do Centro Cultural Cais do Sertão, no Recife Antigo. Quando eu e a equipe chegávamos para montar, tinha os mendigos deitados no chão, os skatistas, os alunos das escolas próximas, os cachorros de rua, os turistas e era preciso negociar o uso do espaço. Na hora de explicar o que estávamos fazendo ali, surgiram muitos diálogos e experiências interessantíssimas. Foi um processo que ainda não tive tempo suficiente de maturar, e que mexeu com as pessoas. Foi uma espécie de catarse coletiva, porque aconteceu num momento muito próximo à eleição presidencial do primeiro turno.

Na sua gênese, está o medo. Ele surgiu em Recife, em 2000, ano em que fui assaltada várias vezes com arma nos sinais de trânsito. O último foi com um caco de vidro no meu pescoço, por uma criança de uns nove ou dez anos, com a segurança e firmeza de um adulto. Esse me desestruturou, me marcou muito. Na época criei essa performance, *Symbebekos*, para a disciplina de performance na universidade. É um trabalho muito simples que envolve apenas luz e caco de vidro. Mas complexo porque exige uma construção difícil e bastante desafiadora. Desta última vez, o caminho foi quatro vezes maior e circular, mais difícil afastar os vidros, tive medo de desmaiar. Apesar de todo o sangue, os cortes nunca são profundos. Meu desejo é escapar, mas enfrentando os riscos. Durante os 40 minutos de performance, eu não levanto a cabeça para não me desconcentrar. Passei a desenvolver uma respiração lenta e bastante profunda para não correr o risco de desmaiar e cair por cima dos vidros. Isso sim, deu muito medo! *Symbebekos*, agora transmudado em *Symbebekospiral* é um trabalho muito direto, considero o meu trabalho mais potente até então.

**Clarissa Diniz /** Se você pudesse falar sobre o título, *Symbebekos*, e usá-lo como porta de entrada para algo que é muito forte no seu trabalho, que é a questão da linguagem, a ideia de construir ou não sentido, um certo desafio à semântica. O trabalho se transforma, deixa de ser um corredor e uma linha para virar uma espiral, mas mantém a questão da língua, posto que você traz uma palavra em inglês. Então parece que o interesse linguístico segue nestes 20 anos.



**Figura 1**  
Juliana Notari  
*Symbebekos*, 2011  
Cacos de vidro e luz  
performance realizada  
no Festival Performance  
Arte Brasil, MAM-Rio  
Foto: Júlio Calado



**Figura 2**  
Juliana Notari  
*Symbebekospiral*, 2022  
Cacos de vidro e luz  
performance realizada  
no Centro Cultural Cais  
do Sertão, Recife  
Foto: João Miguel Pinheiro

**JN /** Na verdade, ele surge por medo da palavra. É preciso ter cuidado ao nomear. A palavra tem uma força que pode contribuir para abrir ou para fechar o campo de significados da obra. Se o trabalho não pedir um título que faça parte dele, eu posso muito bem deixá-lo “sem título”, como já fiz, mas sei que se não der um nome, outros vão dar. Como estratégia, busco criar neologismos ou usar palavras de outras línguas distantes do português. Tive muita sorte e algumas coincidências bem incríveis nessas escolhas. Escolhi a palavra *symbebekos* pela sonoridade. Depois descobri que era um conceito aristotélico que significava “noção de causa acidental”, o que tinha tudo a ver com o trabalho. Outro trabalho que lida com a linguagem, mais precisamente com a questão da tradução, é a videoinstalação *Verstehen* (Galeria de Arte Amparo 60, Recife, 2022), um ambiente com projeções audiovisuais recoberto com terra do meu quintal e bolas de cabelo humano. Nele passeavam 30 jabutis. Sobre as paredes, duas projeções simultâneas mostravam bocas em movimentos silenciosos incongruentes com o som da voz de escritores como Maiakovski, Tolstoi, Sartre, Calvino e outros, que falavam em suas línguas nativas. Era um trabalho sobre as possibilidades e as impossibilidades da linguagem. Mesmo sem saber soletrar direito, gostei da palavra. Quando soube o que significava a palavra alemã “*verstehen*”, era justamente isso, “compreender”. Foi um susto! Interessante que essa escolha é oposta a da palavra inglesa “*spiral*” que acrescento ao final de *Symbebekos*, formando *Symbebekospiral*. Aí quero que o *spiral* seja compreendido facilmente. É sempre difícil escolher um título. *Amuamas* (videoperformance) é “samaúma” de trás para a frente. De fato, quando dou um título que seja compreensível é porque ele precisa absolutamente fazer parte da poética do trabalho. Não sou ingênua, porém, e sei que, ao criar ou escolher palavras estranhas ao português, eu também crio significados por meio dessas palavras “incompreensíveis”.

**Michelle Farias Sommer /** Temos conversado sobre *Mimoso* (2014) e *Amuamas* (2018) já faz um bom tempo, tanto a partir da ideia de incorporação – nesse ato ou efeito de se incorporar à paisagem e às ações – quanto no desenvolvimento de uma espécie de narrativa autoficcional que se dá com base em eventos biográficos e, não raro, eventos biográficos que se dão em situações-limite. E, nessa perspectiva, cada um a sua maneira, ambos evidenciam a domesticação que disciplina, controla, higieniza e medicaliza invasivamente corpos. Você, sujeita e incorporada, torna visível uma violência intrínseca que



Figuras 3 e 4  
Juliana Notari  
Videoinstalação, 2002  
Dimensões variáveis  
Ambiente recoberto com  
terra e bolas de cabelo  
humano, 30 jabutis e  
projeções audiovisuais  
Montagem na Amparo 60  
Galeria de Arte, Recife

ênfatiza a sujeição desses corpos e do seu próprio corpo que está ali, exposto em um primeiro plano. Então, é a partir desses dois trabalhos que eu gostaria de levantar uma pergunta importante para a revisão e construção da historiografia da arte do presente: se e como podemos falar de uma arte de orientação feminista à brasileira?

**JN /** Ótimo trazer esses dois trabalhos, mas antes é preciso contextualizar de onde surgem. Afinal, posso dividir minha trajetória artística de 22 anos em antes e depois de viver em Belém do Pará. Em 2013, em apenas quatro dias, tempo que passei lá para montar o trabalho no 32º Salão Arte Pará, fui fisgada pela força do lugar. Na época eu cursava o mestrado na Uerj, no Rio. Voltei para o Rio determinada a passar um tempo lá. Na primeira ida passei seis meses, depois voltei várias vezes para longas temporadas. Nas minhas convivências pela região Norte, se há uma coisa que aprendi foi a educar minha intuição. Naquelas terras de encantarias, nada vem por acaso. Seja nas experiências cotidianas em Belém, no convívio com amigos ribeirinhos, nas viagens de barco, nas cerimônias guiadas pela ayahuasca em diferentes grupos e circunstâncias: creio que uma nova forma de estar no mundo se moldava a todo instante, expandindo minha subjetividade. Percebi que em Belém, assim como em outras cidades e povoados que conheci no Pará, esse sistema neoliberal que vem comendo nossa subjetividade encontra certa resistência. Até quando você faz trabalhos em que a relação envolve dinheiro, as pessoas preferem que o dinheiro não as meche. Pessoas até de classes sociais muito baixas. Não sei explicar, mas deixei meu corpo, meu espírito, ser atravessado por todas aquelas energias humanas e não humanas, o que fica explícito nos trabalhos que produzi lá: na videoperformance *Mimoso*, interajo com um animal, o búfalo Mimoso; em *Amuamas* interajo com uma samaúma, árvore considerada a “mãe sagrada da floresta” por muitos povos da floresta; em *Soledad*, interajo com o humano por meio de seus ossos. Da mesma forma, porém, que essas paisagens humanas e não humanas me afetam, eu também as afeto. Os trabalhos dialogam com esses ambientes e trazem questões feministas, como a violência imputada aos corpos das mulheres pela cultura patriarcal, a subversão das normas de gênero, o controle e a domesticação dos corpos, a ancestralidade feminina, as assimetrias de gênero e espécies, entre outras.



Figuras 5 e 6  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
Frames da videoperfor-  
mance (vídeo projeção  
em três telas), 5'16"

Quando faço *Mimoso* na Ilha do Marajó, estou ali atravessada pela energia ritualística das culturas do lugar. Para isso acontecer, entretanto, é preciso antes sentir, conhecer, interagir com o local. Sem essas experiências anteriores, não seria possível conceber a performance. A princípio, eu seria apenas arrastada pelo búfalo na areia da praia. No Rio, eu vinha de um processo de desnaturalizar meu corpo, deixando todos os pelos e cabelos crescerem por dois anos, como forma de me revitalizar. Nesse dia, após a performance soube que o búfalo ia ser castrado porque estava muito agressivo. O seu dono o usava para fazer pequenos passeios turísticos na praia. Um dos motivos de sua castração era porque, se visse outro búfalo, saía correndo atrás dele (vale lembrar que em Marajó tem mais búfalo do que gente). Este era um dos riscos que eu corria durante a performance: Mimoso sair desembestado me levando amarrada pelos pés. Apesar de minha bunda ter ficado em carne viva, a maior tensão era esse risco. Sabendo da castração, tomada por uma revolta, decidi incorporar esse fato cruel, porém, banal na ilha, em outra performance no dia seguinte.



Figura 7  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
Frames da videoperfor-  
mance (vídeo projeção  
em três telas), 5'16"

Trazer esse gesto para o campo da arte via um ritual/performance era uma forma de ressignificar, de honrar aquela espécie de morte de Mimoso. Mas para isso acontecer era preciso ter a coragem de presenciar sua castração e desejar a sua força libidinal, que seria extirpada e jogada no cosmo. E lá estou eu, uma mulher nua, peluda, depois de ser arrastada por ele na beira da praia, comendo seu testículo cru ainda quente. Na hora soubemos que não usariam anestesia, procedimento normal na ilha, e isso mudou toda a energia da performance. Foi realmente um ritual, fui tomada por uma força avassaladora, ali se passaram elementos da minha cultura como também de outras. A minha nudez, o desejo de canibalizar aquela força – houve uma transmutação. Me lancei num devir em direção a minha animalidade. Tanto é que quando voltei para Belém, meus amigos, que não sabiam de nada, disseram: “o que aconteceu com você? Você virou outra, você está com força!”. Tinha sido aquela transmutação.

**Figura 8**  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
videoperformance (vídeo  
projeção em três telas), 5'16"  
Montagem exposição Desterro  
no MAMAM, Recife, 2014



*Amuamas* é outro processo de abertura que me leva a adentrar a floresta, em busca da samaúma, em um gesto de persistência carregado de força mística. Com ajuda de martelo e escopo, cavo na sua enorme raiz – mais conhecida como sapopemba – uma ferida em formato de vulva, figura há tempos recorrente na minha poética. Coloco nela alguns elementos, incluindo meu sangue menstrual e um espécuro ginecológico de aço. O resultado final é videoperformance, mas o trabalho acontece como performance. A equipe de filmagem não pode interferir, mesmo diante de situação imprevista. *Amuamas* finaliza com a imagem do drone que sobe, percorrendo o tronco da Samaúma e focando a ferida-vulva. Lentamente ela desaparece, deixando para trás uma marca na floresta que se torna insignificante diante da imensidão da paisagem amazônica. Essa ação aconteceu numa ilha perto de Belém. Porém, nos dois dias seguintes, tive pesadelos com a árvore. E senti que precisava fechar aquela ferida de todo o jeito, mesmo sabendo que ela não representava nenhum perigo para a árvore – uma vez que a ferida-vulva era pequena e tinha sido aberta na raiz, e não no caule. Se fosse no caule, o pica-pau poderia matar a árvore abrindo caminho para os fungos chegarem até o seu sistema central (a medula). Antes de fazer o trabalho, passei uma temporada na Floresta do Tapajós, em Santarém, para visitar algumas samaúmas centenárias. Lá, conheci Iracildo, um curandeiro da comunidade do Maguari. Conteí a ele como seria a performance. Ele gostou, me incentivou a fazê-la e me deu dicas importantes. Contudo só me senti autorizada a fazer depois de sentir a permissão da samaúma que escolhi. Tentei falar com a equipe de filmagem para marcar uma volta à samaúma para fechar a ferida como continuação da performance, mas nada de resposta. Então, tomada por uma ânsia, decidi voltar lá sozinha. Peguei um táxi e fui para um porto localizado na periferia de Belém, negocieí com um barqueiro para me levar e pegar no horário combinado porque naquela parte da ilha o celular não funcionava. O local não era de fácil acesso, não tinha casas nem pessoas por perto, mas decidi ir assim mesmo. Fui com a roupa que estava vestindo, peguei o material que tinha levado para terminar a performance, e junto desse material tinha um escapulário de prata e marcassita, que minha avó por parte de mãe tinha me dado, e que passava, de geração a geração, pelas mulheres da família. Quando finalmente encontreí a samaúma e olhei para a ferida, vi que estava linda.



**Figura 9**  
Juliana Notari  
*Amuamas*, 2018  
Frame da videoperformance,  
9'42''

As chuvas tinham lavado o sangue menstrual dos algodões, que ficaram amarelados, com a cor de pus. Como em uma cirurgia, iniciei a limpeza. Com pinça cirúrgica, retirei do seu interior a semente, o pingente de vidro (de lustre em formato meio espermatozoidal) e os algodões amarelados. Coloquei-os dentro de uma pequena bacia de aço e desencravei por fim o espéculo ginecológico de aço. Com a ferida vazia, passei com as mãos a pomada natural antibactericida (cor de sangue) em toda a sua superfície. Inseri um pouco de barro em seu centro. Coloquei o crucifixo dentro da ferida e ele ficou encravado na porção desse barro. Aos poucos fui adaptando o escapulário dentro dela e colocando barro até preencher todo o vazio da ferida. A ferida ficou camuflada na textura e na grandeza da sapopemba. Nesse segundo movimento, há um gesto oposto ao primeiro, embora intrusivo e violento também, que acontece sem qualquer

tipo de registro. Ao deixar um objeto da minha ancestralidade feminina dentro do corpo da “mãe sagrada da floresta”, há um desejo de cura, de reconexão com minha ancestralidade. Confesso que só bem depois fui entender melhor esse segundo gesto. Porque fui realmente guiada pelas energias que circulavam no meu entorno. Fui só com o barqueiro e durante todo o percurso, na ida e na volta, sentada na proa do pequeno barco, eu sentia a presença de muitas energias femininas. Cheguei a me assustar. Eu olhava para os lados e sentia a energia daquele rio imenso e a força da floresta. Sentia um tipo estranho de angústia. Nessa hora pensei: isso é xamanismo? Cheguei em casa exausta, dormi por muito tempo como uma pedra e quando acordei, fui tomada por culpa, misturada com raiva de mim mesma. Eu só pensava: como posso ter sido tão burra e idiota. Eu não registrei nada, estraguei o trabalho! Passado o espanto, com o tempo, entendi que o relato era uma forma de dar contorno àquele “ritual/performance”. Aqui já não sei mais como nomear essa experiência. Então, voltando à pergunta se é possível pensar uma arte de orientação feminista à brasileira a partir desses dois trabalhos, *Amuamas* e *Mimoso*, eu diria que além das questões feministas, já ditas, eles invocam outras forças não tão visíveis. Ao abrir meu corpo e meu espírito para as forças culturais e espirituais dos seus contextos amazônicos eu não poderia deixar de falar de uma influência ameríndia que os povoa. Na minha tese, aliás, eu trago o perspectivismo ameríndio, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para dialogar com esses trabalhos. Não é fácil falar, como mulher branca, de uma presença ameríndia nesses trabalhos, que não é explícita, creio que é da ordem espiritual. Ela também está presente nos agenciamentos entre os humanos e não humanos neles estabelecidos.

**Cláudia de Oliveira** / Eu adoro e estudo o trabalho da Juliana já tem um tempo. E gostaria de voltar a *Mimoso* e *Amuamas*. Vejo nessas duas performances uma apropriação sua do abjeto, como Julia Kristeva discute. É muito interessante porque você transforma o abjeto em potência feminina. E, olhando na linguagem feminista, na linguagem feminista na história da arte, e no próprio lugar da mulher na sociedade patriarcal, a mulher sempre ocupou esse lugar do abjeto, do abjeto no negativo, como expressão da negatividade. E, no entanto, eu vejo no seu trabalho justamente essa potencialização do abjeto. Você afirma a mulher no lugar do abjeto e a partir daí, transforma isso em potência.

**JN /** Fomos colocadas nesse lugar há milênios. Ao longo dessa construção histórica que é o patriarcado, os corpos femininos vivenciaram e vivenciam processos específicos de violência, controle e dominação, e sabemos que quando levamos em conta os critérios de raça, classe social e localização geográfica, essas violências são maximizadas. Considerar o corpo da mulher abjeto faz parte do conjunto de estratégias da criação do patriarcado. Para dominar, escravizar, é preciso anular o Outro, e nada mais estratégico que o transformar em um ser abjeto. Num sentido mais amplo, essa estratégia move o empreendimento colonial. Há cinco séculos, desde que o sistema patriarcal encontrou o sistema colonial capitalista, esse sistema segue elegendo determinados corpos e territórios contra os quais se faz a guerra. Os corpos negros não eram considerados nem humanos e foram barbarizados durante a escravatura, os indígenas sofreram extermínio durante o período da colonização das Américas, e as mulheres foram perseguidas e mortas na caça às bruxas. De diferentes modos, sabemos que esses e outros corpos continuam sofrendo violências até os dias de hoje. É importante pontuar dois fatos históricos que fundamentam a construção simbólica do corpo da mulher como abjeto, como expressão da negatividade na nossa sociedade patriarcal ocidental. A influência religiosa, precisamente da tradição judaico-cristã, é um deles. No livro de Gerda Lerner, *A criação do patriarcado*, isso é bem destrinchado. A bíblia vai roubar a força da fertilidade, da maternidade, da criação, da terra, da história da Deusa-mãe e vai dar lugar à força do pensamento abstrato representado pela simbolização da criatividade a partir de um “nome”, “conceito”. Assim, a própria criação da mulher se transforma em ato masculino. O homem passa a ter o poder de nomear e renomear, e Eva, criada da costela de Adão, vai ser culpada pela desgraça da humanidade. Outro fato que também contribui para a construção abjeta do corpo da mulher, é o pensamento misógino hierárquico aristotélico que funda a filosofia e a ciência ocidental. Sua concepção antropocêntrica das relações entre “natureza” e “cultura”, na qual o corpo assume um lugar insignificante e de subordinação ao “espírito”, cria uma relação hierárquica, na qual a mulher e a natureza estão associadas à materialidade, à emoção e são consideradas inferiores e subordinadas ao homem, associado ao espírito, à razão. Enfim, o meu trabalho vai combater essas construções patriarcais. Nele, há o desejo de escavar os tabus. Minhas obras dialogam

com questões subterrâneas, algumas escatológicas, outras da ordem dos desejos. Questões sempre evitadas pelo ser humano perfeito propagandeado pela sociedade castradora e conservadora. Me interessa retirar as camadas justamente daquilo que a sociedade recalca, tampona ou prefere não lidar. Por isso, o tema da morte e da sexualidade, dois tabus fundantes da nossa sociedade, são frequentes em minha produção. Esses temas se tornaram tabus justamente porque são extremamente potentes e revolucionários. Não interessa ao sistema capitalista neoliberal lidar com a morte. A consciência do limite e da finitude atrapalha a noção de progresso surgida na modernidade, calcada em certa noção de crescimento infinito da produção de bens e mercadorias para a satisfação e “evolução” da humanidade. Essa consciência não produz bons consumidores. Desse processo saem as escatologias femininas – e masculinas também. A escatologia feminina assusta. Assusta porque ela é muito poderosa. A sexualidade e a capacidade reprodutiva da mulher são extremamente potentes; ter o controle sobre seu corpo, saber dos ciclos são condições de poder, há toda uma sabedoria que foi apagada, controlada por milênios. Não à toa continuamos com o controle estatal sobre nossos corpos, não podemos abortar. Isso é muito assustador. Como artista, mulher e feminista acho importantíssimo reavivar essas forças reprimidas, tornadas tabus. Por isso, os trabalhos impactam, criam desconforto. Acho importante trazer à tona. Se são tabus, é porque têm força.

**Dinah de Oliveira /** Eu fiquei pensando no lugar do corpo no seu trabalho como centralidade. E gostaria de destacar a experiência do corpo coletivo na construção de trabalhos feitos no coletivo, como em *Diva*, incluindo aí os corpos singulares nas suas dimensões orgânicas, tendo em mente a videoperformance *Soledad*, mas também a série fotográfica *Sorterro* e o próprio gesto do caminhar entre os vidros. Existe uma tensão entre o seu corpo singular e um corpo coletivo, também vivo, carnalmente. Como você gostaria de falar da dimensão de trocas entre o seu corpo e o corpo coletivo? Tenho a sensação de que, entre outras questões, você nos provoca com uma biologia social expandida, uma vez que ela não fica delimitada por uma ideia exclusiva de humanidade. Existem outros corpos, tem o corpo terra, tem o corpo árvore, quer dizer, tem uma noção de individualidade que acaba não se sustentando como pureza.



Figuras 10 e 11  
Juliana Notari  
Parte da série fotográfica  
Sorterro, 2012-2016  
Dimensões variáveis

**JN /** É importante pontuar que esses movimentos acontecem com mais intensidade a partir da minha ida ao Pará. Clarissa uma vez referiu isso num texto de abertura da minha exposição Sorterro Cap. 5 (Mamam, Recife, 2014). Argumentou que, nesses trabalhos do Pará, eu não estava mais no “centro dominador dos terrenos de minha obra”, mas que, contrariamente, estava me dispondo a “fazer da entrada em território alheio o ponto de partida” do meu trabalho. Nesse processo de trocas, como falei, todos os envolvidos saem afetados. E isso, mais uma vez me leva para Viveiros de Castro. Duas questões me interessam nessa relação entre arte e perspectivismo ameríndio: a importância que ambos dão ao corpo e a possibilidade da experiência da perda de si, da despossessão do Eu. Porque tanto na arte como no perspectivismo ameríndio há a possibilidade de inverter posições. Viveiros de Castro inverte a máxima cartesiana do “penso, logo existo” para o “se existe, logo pensa”. Passados três anos de *Mimoso*, recebo um áudio empolgadíssimo de um amigo que visitou com sua companheira a Praia do Pesqueiro na Ilha do Marajó, onde fiz a performance. Lembro que ele disse assim: “tu não vai acreditar!! A gente veio conhecer a Vila do Pesqueiro e todo mundo conhece e conta como foi a performance de Mimoso!! Virou lenda, história, sei lá!” Fiquei superemocionada. Isso demonstra que além da troca entre mim, Mimoso e os que estavam presentes na hora, essa troca continuou se transmutando pelos relatos. Achei lindo demais isso. A arte se misturando com as encantarias daquela comunidade. E essas trocas seguem em outros trabalhos: em *Amuamas* com a samaúma, em *Soledad* com ossos humanos, em *Diva* com a montanha e outros. É importante notar que essas experiências se dão no corpo e através do corpo, seja ele animal, mineral, humano, vegetal, espiritual. Como o corpo fundamenta a minha poética, acredito que é através dele que a influência ameríndia atravessa esses trabalhos realizados no Pará. O corpo na cultura ameríndia é o local em que a cultura acontece. Isso porque sua concepção das relações entre “natureza” e “cultura” é radicalmente distinta daquela que perdura na nossa tradição ocidental hierárquica, em que espírito e razão são mais importantes que o corpo, a emoção. Vejo que nesses trabalhos há uma abertura na relação para o outro que alcança também o processo técnico de produção da videoperformance. Nesse processo, eu preservo um espaço para o “não saber”. Tanto eu quanto a equipe de filmagem não sabemos tudo o que

irá acontecer, até porque não ensaio performance. Dou indicações prévias de planos e tal e eles seguem filmando. Eles não podem interromper a performance em hipótese alguma, mesmo que a bateria de algum equipamento acabe e haja perda de imagem. Em *Soledad*, por exemplo, quando tiro os ossos de dentro da urna abandonada cheia de água e limo, não sei se pode sair dali algum bicho peçonhento que possa me morder ou quantas ossadas de gente irei retirar (com a mão sem luva). Isso estabelece um ambiente testemunhal, de cumplicidade, que intensifica o momento presente e cria o que chamo de “campo da performance”. É isso que faz o ritual acontecer. Só depois fui entender que essa estratégia fazia com que uma videoperformance atuasse da mesma forma na minha subjetividade que uma performance para um grande público e sem o pensamento/vídeo acontecendo. Entendi que eu transformava a equipe de filmagem em público. Por causa da pandemia da covid-19, me foi sugerido fazer a performance *Symbebekospiral* sem público presencial, apenas com transmissão *online*. Não aceitei, pois jamais faria esse trabalho sem público presencial. Sem a troca de energia do meu corpo com os corpos das pessoas presentes seria perigosíssimo, eu poderia me ferrar nos vidros. Nesses trabalhos de performance e videoperformance, desde a sua concepção, há necessidade da coletividade, da interação com seres humanos ou não humanos.

**Paulo Holanda /** Juliana, sua fala me provoca muitas reflexões a respeito de sua experiência na videoperformance *Amuamas*. Eu sou um corpo amazônico, moro e sou de Manaus, trabalho com arte indígena, e aí tem coisas que me fazem pensar o corpo feminino em relação à natureza. Eu trabalhei com as Baniwas no Alto Rio Negro. No caso da cerâmica, elas possuem uma interação, todo um preparo corporal. A mulher não pode estar menstruada para manusear a argila, elas acreditam que se um homem encosta em uma cerâmica, essa peça vai estourar na queima. E há ainda a ideia de que a argila são as fezes do deus masculino, daí o preparo para o encontro com a argila. Em *Amuamas*, eu lembrei o quanto a escolha da árvore é importante para quem é da região. Para vocês terem noção, um dos principais *shoppings* de Manaus se chama Sumaúma. O capital se apropria dessa forma da natureza para mostrar o poder, porque é uma árvore gigantesca, frondosa, enorme, enfim, não tem o que discutir quando se olha uma samaúma. E pensando numa ideia de feminismos à brasileira e na

referência aos povos indígenas, como trabalhamos essas classificações dentro da academia? Essas mulheres têm as suas formas de produção artística diferentes das nossas. Quem é do Sul-Sudeste não sabe o mundo que é a Amazônia. Você vai ter outra vivência, você é *outsider*, é o de fora, é o não estabilizado – isso é Norbert Elias quem fala em seu livro. Como você interpreta isso? Como você faz essa performance se apropriando desses símbolos e signos da região? A presença do crucifixo dentro da samaúma me deixa muito encabulado porque não é privilégio da região Norte ter famílias de religião católica que vão passando esse crucifixo da avó, da bisavó e tudo mais. Eu vou saber mais ou menos até a minha bisavó, os restantes eram indígenas que correram de balas, perseguições. O poder simbólico que você coloca dentro da samaúma me chamou atenção, e até mesmo o instrumento cirúrgico, um metal que adentra a coisa orgânica, matérias colidindo diretamente. Além do simbólico, é uma relação química, física, do metal junto a uma presença orgânica que tem toda essa potência de formas. Se a gente for buscar na literatura da arte indígena, é muito comum a presença do escatológico, seja do masculino ou do feminino, o que também me chama a atenção na performance com os testículos. Depois desse apanhado, porque realmente o debate é rico e sua produção muito boa, gostaria que você falasse mais sobre relações de quem é de fora e vem para esse universo, que eu falo que é o país das Amazônias, porque são vários espaços nessa configuração geográfica, simbólica, mitológica, que são construídos e desconstruídos.

**JN /** É interessante falar do meu contexto. Eu nasci e vivo no Nordeste. Cresci numa casa no sítio histórico de Olinda, com quintal cheio de árvores e bichos, além de gatos e cachorros, entre eles Tátu, um tatupeba que vivia atrás dos coelhos, preás e jabutis. Talvez por isso, tenho uma relação muito forte com animais e sou vegetariana desde muito tempo. Em 2006, fui fazer a performance *Dra. Diva* em São Paulo (Verbo, galeria Vermelho). A produção da galeria ficou de providenciar o sangue de boi que uso na performance. Mas o produtor me ligou dizendo que não tinha verba para mandar uma pessoa conseguir o sangue, porque o matadouro mais próximo ficava a mais de oito horas de distância da galeria. Eu disse, tudo bem vou tentar resolver isso aqui em Recife. Em 15 minutos estava num matadouro com duas garrafas pet cheias de sangue que foram congeladas e despachadas no avião comigo. Essas histórias dão uma

dimensão dos tipos de experiências que me atravessaram por conta do lugar onde nasci e cresci. Pernambuco tem uma cultura orgânica muito forte, o movimento *manguebeat*, por exemplo, tem como inspiração os caranguejos que vivem nos manguezais da cidade. Muito da cultura nordestina está presente na minha obra. Eu só tive noção desse aspecto visceral na minha obra, quando morei em São Paulo em 2003. Enquanto meus amigos paulistas de ateliê faziam trabalhos inspirados na história da arte, eu estava indo todo dia ao supermercado pegar sangue de fígado de boi que sobrava para fazer um trabalho. A maioria das grandes cidades das regiões Sul e Sudeste é mais asséptica, higienizada. Então, quando você fala desse *outsider*, é claro que eu me sinto esse outro de fora, que fica encantado com a força das paisagens amazônicas. E é justamente por isso que preciso ter a experiência do lugar. Não dá para fazer os trabalhos que fiz no Pará indo fazer uma residência de um mês. Não, não dá! Eu precisei passar quase dois anos lá, criei laços afetivos com as pessoas, com os lugares, sem essas relações afetivas não conseguiria me relacionar com os símbolos e signos da região. Tenho um cuidado e uma preocupação muito grandes nessa relação. Por exemplo, em *Soledad*, quando entro naquele cemitério abandonado em Belém, sei que tem mais de 30.000 pessoas ali sepultadas, na maioria negros escravizados que morriam nos navios e eram enterrados lá. Depois a burguesia da *belle époque* da borracha se apropria do local e constrói um cemitério no molde colonial, romântico, com mármore vindos da Europa. Eu sabia da força com a qual estava lidando e passei muito tempo sem comer nada de procedência animal. Passei três meses indo lá visitar o mausoléu, precisei sentir a energia daquele lugar. Assisti aos jogos da Copa lá, junto com Mineiro, que cuidava do cemitério, ficamos amigos e ele trabalhou em toda a produção da performance. Era proibido entrar, mas ele me ensinou como abrir o enorme portão, e eu vivia dentro daquele cemitério. Com a samaúma foi um processo parecido. Como você disse, nem é preciso saber nada sobre ela, basta chegar perto e sentir a força da sua energia. Eu sabia que aquela entidade é importantíssima. Ela é cercada de muitos mistérios e possui inúmeras propriedades medicinais e espirituais. Liga céu e terra, realiza a passagem entre o mundo humano e o mundo espiritual, é um *axis mundi* que simboliza a imortalidade.



Figuras 12 e 13  
Juliana Notari  
*Amuamas*, 2018  
Frame da videoperformance,  
9'42"

Com meu amigo Junior Boaventura, que morava na Ilha do Combu, fui inúmeras vezes visitar a samaúma que escolhi, numa propriedade dentro da mata de difícil acesso. Achei muito bom você ter percebido a violência que atravessa *Amuamas*. Na primeira parte da performance, entro na floresta vestida como médica e, com ajuda de martelo e escopo, cavo a ferida-vulva, banho-a com meu sangue menstrual e enfio o espécule ginecológico. É praticamente um estupro. A segunda parte, em que retorno à ilha para fechar a ferida com o crucifixo dentro, também é violenta, como você disse. Minha avó Irene, que me deu o crucifixo, era uma mulher forte, porém frustrada e meio amarga. Seu sonho era ser bailarina, mas não conseguiu escapar dos papéis de gênero patriarcais e terminou sendo dona de casa. Sua mãe, minha bisavó Rosa, escrevia poesias, e seu sonho era ser escritora e professora, mas seu pai machista não deixou. Com o passar dos anos ela terminou desenvolvendo transtornos mentais. Como a maioria das mulheres de suas épocas, elas não conseguiram furar suas bolhas familiares, achar brechas na rígida e opressora estrutura da sociedade patriarcal. Portanto, também por essa carga histórica, sentia que meu presente (o crucifixo) tinha um peso enorme na minha psique, por carregar em si a memória da minha ancestralidade feminina sofridora. Como teriam sido suas vidas sem o peso de tantas cruces? Que talentos teriam desenvolvido? Como disse, por estar imersa numa espécie de vertigem, demorei para entender as forças que motivaram a segunda parte. Na ida no barco, pensei que, ao deixar o crucifixo dentro da sumaúma, eu estaria negando a minha ancestralidade sofridora, mas em algum momento me dei conta de que estava indo em direção à Sumaúma, à Anciã, e pressenti que, com o crucifixo dentro dela, ela iria nos ajudar através do passado, do presente e do futuro. Entendi que não se tratava de negação, mas sim de união com minhas ancestrais. A experiência artística permite inverter perspectivas. Em *Amuamas*, me transfiguro em opressor (durante, sinto uma angústia estranha, a mesma que sinto quando faço a performance *Dra. Diva*), para comungar dores da minha ancestralidade, num movimento de cura e reconexão. Quanto ao crucifixo, eu o considero o símbolo e o gesto mais violento de *Amuamas*.

Como já disse aqui, a religião judaico-cristã é um acontecimento trágico da história que fortalece e afirma o patriarcado. É preciso estar bastante conectada com as energias humanas e não humanas que povoam essas experiências para fazer os trabalhos que fiz no Pará. Até porque, da maneira como abro meu corpo

e meu espírito nessas performances que envolvem risco, até mesmo de morte por infecção cadavérica, como em *Soledad*, é preciso estabelecer um tipo de conexão que extrapole o plano material. É importante perceber que esses riscos corroboram o sentido de estabelecer trocas mais horizontais. Porque eu interpele os símbolos e signos da região e também sou interpelada por eles. E isso me faz lembrar mais uma vez o perspectivismo ameríndio, quando Viveiros de Castro fala que “se tudo é humano, é preciso ter muito cuidado com o que você faz”. Porque, ao cortar uma árvore ou matar algum bicho, não estamos simplesmente movimentando partículas de matéria de um lado para o outro; na verdade, estamos lidando com gente que contra-ataca, tem memória, tem raiva, se vinga, e tudo o mais. Ou seja, como tudo é humano, todas as ações têm consequências. Do meu modo, eu sinto e acredito nisso.

**Figura 14**

Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008





Figuras 15 e 16  
Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008

**MFS /** Escutando você falar sobre trabalhos e seus contextos, nessas elaborações discursivas de processos de prática artísticas, eu fiquei pensando sobre o lugar da academia nessas construções para você, uma artista mulher que defendeu recentemente seu doutorado em uma universidade pública.<sup>2</sup> Como se dá para você o processo de teorização da sua prática artística? Quais são as/os suas/seus pares teóricos e referenciais artísticos para esses tecimentos? Obviamente que as/os pares nunca são estanques, mas eu gostaria de perguntar, teoricamente falando: onde você está agora?

**JN /** É interessante porque o meu processo artístico é bastante diferente do meu processo acadêmico, embora um retroalimente o outro. Quando parto para experiência artística de campo, eu sou extremamente intuitiva e, ao mesmo tempo, extremamente racional no processo prático de produção: contratar equipe, fazer pagamentos, reuniões, orçamentos, compra de material etc. Só depois de finalizar o trabalho artístico é que vou analisá-lo com maior consciência e profundidade pela pesquisa acadêmica. O processo de escrita me ajuda a compreender as forças que me motivam. É um privilégio poder estudar e pesquisar sua produção por meio dos pensamentos de outros autores e artistas. Na tese usei bastante Didi-Huberman, Eduardo Viveiros de Castro, Silvia Federici e Jacques Rancière. Eles me auxiliaram a pensar sobre corpo, experiência estética, o feminino, feminismo, trauma, a relação entre natureza e cultura. Gosto muito do Bataille, é um autor que me inspira muito, mas acho difícil usá-lo na escrita. Embora ele anime a tese, foi pouco citado.

**MFS /** Que bonito e potente você trazer o Bataille aqui: também o vejo nessa sua movimentação a partir da potência de pensar e construir a partir de e pela experiência interior. Ele, que diz “o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” e que tanto deseja agarrar a presa – e não a sua sombra, mesmo sabendo que a experiência é inapreensível. E então, frente ao que sempre escapa, ao que sempre escoo, é que se abre o exercício de circunscrever, ofertar terreno para tecer a dimensão teórica do trabalho poético-prático.

---

<sup>2</sup> Notari, Juliana. *Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência*. Tese (Doutorado) – PPGartes/Uerj, 2021.

**JN /** Pois é, ele brigou com os surrealistas justamente por isto. Ele dizia que os surrealistas se preocupavam em agarrar a sombra, ou seja as obras (quadros, livros) e se esqueciam de agarrar o que realmente importa: a experiência. Acho isso lindo e libertador. No meu trabalho eu priorizo a experiência. Prefiro perder a imagem (obra) à experiência do ritual, e isso já diz muito do meu processo artístico. A experiência interior é algo que você não tem como contar, racionalizar, simbolizar. É esse o preço que a experiência cobra. Ela não é redutível a um pensamento lógico. Na academia, eu percebo que tento alcançá-la por pensamentos e conceitos, mas é difícil. O relato ajuda, mas nunca alcançará uma experiência. Embora não apareça, existe um certo mistério, uma espiritualidade nos meus trabalhos. Muitas vezes a violência e a crueza deles encobre esse teor. Gosto de trabalhar com elementos reais, crus. Na verdade, o real é minha maior ficção, preciso dele para criar. Se quero sangue, farei de tudo para ser de verdade. É o real que irá me possibilitar criar outras imagens, outras narrativas, outras ficções.

**CO /** Juliana, as historiadoras feministas da arte nos seus últimos trabalhos – Griselda Pollock lá nos anos 1990 já dizia isso – tendem a não usar mais a palavra arte. Usam “criações”. Para elas, o que entendemos como arte é um conjunto de criações que surgiu no Renascimento para contemplar os homens brancos europeus. Como você, artista do sul global, interpreta essa afirmação e o fato de elas não utilizarem mais a palavra arte em suas análises? O que você pensa sobre isso, sobretudo partindo da perspectiva de historiadoras da arte feminista?

**JN /** Sim, a arte no molde ocidental é completamente elitista, sexista, preconceituosa e xenófoba. Acho interessante trazer a palavra criação; ela é mais abrangente. O que nossa sociedade considera arte abrange um curto período histórico, deixa fora muita criação de outros períodos e de outras culturas. Gosto de usar a expressão “experiência estética”, penso que, como a palavra “criação”, ela ajuda a expandir o que consideramos arte e, principalmente, quando pode ser arte. O pensamento descolonial vem reconfigurando o mundo da arte ocidental, mas ainda temos muito pela frente até equilibrá-lo.

**Marcela Cavallini /** Quando você convoca uma dimensão processual, à medida que narra seus trabalhos, tenho impressão de que tem certa resistência para chegar em alguma forma específica. Seria sobre resistir a soluções e moldes de fazer artístico que já estariam dados por uma racionalidade específica?

Percebi que seus trabalhos vêm muito dos territórios; muito mais que de uma imposição sobre, de um encontro vivo com eles. Então, como você os redistribui a partir disso? Como estão conectados na sua história de artista?

**JN /** Entendo que essa dimensão processual, na qual a experiência fundamenta a obra, acontece com mais intensidade na minha produção artística realizada no Pará. Ela sempre existiu, o processo sempre me pareceu ser mais interessante do que a obra acabada. Você percebeu bem essa dificuldade em formalizar essas experiências. Como já disse, citando Bataille, a verdadeira experiência resiste à formalização. Por mais que eu me esforce e o pensamento-vídeo trabalhe junto com o pensamento-performance, não é fácil formalizar esses trabalhos. Na pós-produção, a montagem do vídeo é sempre árdua. Priorizar a experiência e não a obra, nos moldes mais convencionais-palatáveis pelo mercado da arte tem implicações na minha vida. Vivo uma crise eterna com o mercado e já desisti de ter galeria muitas vezes porque meus trabalhos não são fáceis de ser consumidos, isso gera angústia, porque não sou rica. Mas, expressa certa resistência aos padrões do mercado da arte. De modo geral, considero minha produção eclética em relação aos meios. O trabalho é que vai pedir o meio apropriado. Lembro-me de minha lamentação durante o processo complexo e exaustivo da videoinstalação *Redentorno* (2009). Eu falava assim: Ai, que saco! Por que esse trabalho está precisando de tanta tecnologia? Mas, era ele quem estava pedindo. Em outros, preciso apenas de vidro, como *Symbebekos*. Isso acontece também no meu processo acadêmico de pesquisa; nele deixo a obra falar. E nessa escuta das obras, vou buscando as forças que as movem e que conversam com elas. É um filho, gente! Por exemplo, *Diva* agora está lá sendo reformada, caiu toda a pintura dela; é um processo que eu não estou vendo, é o engenheiro quem está fazendo, o que gera coisas que eu não tinha pensado e que podem ser interessantes ou não. Mas sei que a obra tem sua potência e pode se defender das intervenções indesejáveis.

**LF /** A Marcela tocou um ponto bem interessante, que é a relação com determinados lugares e cidades. Porque você se definiu no decorrer da conversa como nômade, mas, ao mesmo tempo, destacou a importância da relação com os lugares, seja em *Mimoso*, *Amuamas*, *Desterro*... enfim, muita coisa sai do embate direto com o território. E no seu vídeo *Vertigem*, você roda diante de diversas paisagens europeias e termina caindo...

**JN /** em Olinda, no terraço da casa dos meus pais, onde cresci [risos].

**LF /** E aí me ocorre pensar o que na sua obra tem de embate com o Nordeste, com o Recife. Fiquei lembrando de uma passagem do seu conterrâneo Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* em que ele diz que o sangue de escravizados está na argamassa de muitas casas-grandes pelo Nordeste e Brasil afora. Não sei se te interessa a conexão com a violência histórica, você falou da violência da cidade, mas há essa violência historicamente impregnada, que também constrói a cidade.

**JN /** Estou agora num casarão no Centro histórico de Olinda; atrás de mim tem o Mercado da Ribeira, que foi um mercado de escravos; mais abaixo tem o Eufrásio Barbosa, outro mercado. Como disse, a consciência da influência da crueza da cultura nordestina no meu trabalho ficou evidente quando morei em São Paulo. Quando vou ao Pará também me deparo com esse universo, porém com mais intensidade. Os lugares têm forte presença na minha obra. O deslocamento, o embate com os territórios fazem parte da minha poética. Cresci imersa numa paisagem em que os símbolos da escravidão faziam lembrar a todo momento essa violência histórica que fundou o Brasil. O porão da casa do vizinho, onde brincávamos quando criança, tinha o pé-direito rebaixado para os escravos não se enforcarem. Nesse contexto, é importante trazer a obra *Diva*, porque ela está impregnada dessa violência histórica colonial que moldou o Brasil. Sua produção durou 11 meses – afinal, é uma intervenção na paisagem, medindo 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. Está localizada no parque artístico/botânico da Usina de Arte, projeto cultural instalado numa antiga usina de açúcar no município de Água Preta, na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Apesar de conhecer a paisagem da região, eu nunca tinha vivido lá. Ao longo da intensa convivência com os moradores locais, pude perceber de perto as dificuldades que eles enfrentavam e como a questão fundiária fundamenta a extrema desigualdade social da região. Ao perguntar para alguns conhecidos por que, diante de tantas necessidades básicas para viver, não plantavam seus próprios alimentos, muitos diziam que, mesmo tendo alguma área para plantar perto de casa, os donos das terras não deixavam. Entendi *in loco* a questão da monocultura, para além da agricultura. É aquilo que a ecofeminista Vandana Shiva vai falar no seu livro *Monoculturas da mente*. É a monocultura da mente mesmo, não se deixa plantar porque vão entrar outras subjetividades, outras possibilidades, e os poderosos, os donos da

terra, querem ter o controle total. A monocultura não é vantajosa, mas ela te dá o poder. Uma das questões que *Diva* provocou foi a questão racial e de classe social que se deu por meio da crítica a uma foto postada por mim no Facebook, mostrando o processo de construção da obra. Eu, a artista, uma mulher branca, apareço em primeiro plano e os trabalhadores – na maioria negros – trabalham na obra, ao fundo. Fui acusada de racismo. Mesmo percebendo que, enquanto imagem, ela possa endossar o racismo estrutural que molda o Brasil desde sua colonização, entendo que ela teve um papel importante ao denunciar as feridas coloniais que continuam nos traumatizando. O mundo da arte, um dos mais elitizados, não é um mundo à parte da sociedade, ele espelha a sociedade, incluindo todos os seus problemas. Esses sintomas históricos não são causados apenas por mim, mas são responsabilidade de todos nós, que deixamos essas feridas históricas abertas. As chagas da escravidão, do sexismo, do extermínio dos povos indígenas e da ditadura militar não foram tratadas, e assim seguimos doentes enquanto povo e país. Clarissa esboçou isso superbem no texto<sup>3</sup> publicado na revista *Continente*, e a jornalista Eliane Brum também em matéria<sup>4</sup> no *El País*. Esses textos foram muito importantes para elucidar o debate naquele momento. Em meio a tantas críticas a *Diva* e a mim, vindas tanto da direita como da esquerda, esses textos me ancoraram.

**CD / Ju,** você falou em algum momento, acho que a partir da pergunta de Paulo, como o seu trabalho é sobre violência e também sobre denúncia, mas de se colocar tanto no lugar de quem sofre a violência quanto naquele do violador. Seu trabalho é sobre ocupar esse lugar da opressão, que não é só sobre o outro, mas muitas vezes constitui uma auto-opressão. E ocupa de uma maneira ritual, de uma maneira catártica, não raramente com intenções de cura. É um trabalho atravessado por processos de violação. Alguns trabalhos são diretamente em torno das imagens do estupro, incluindo a de um pênis que destrói um quarto inteiro. Vários têm uma dimensão muito direta, outros são mais simbólicos. Eu vejo que eles têm um gesto, uma operação que é da escavação, da retirada de material, desde abrir uma ferida numa parede – você faz, aliás, a ferida da Bienal – numa árvore ou a sua própria depilação. Vários trabalhos têm subtração e outros têm intrusão, o gesto de impor, de intervir,

<sup>3</sup> <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva---de-juliana-notari--e-uma-ferida>

<sup>4</sup> <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-06/a-vagina-que-salvou-o-reveillon-do-brasil.html>

de penetrar, como em *Diva*. E, nesse sentido, uma das críticas por ocasião de *Diva*, justamente pensando que é um trabalho feminista, por assim dizer, é de que seria, ao mesmo tempo, falocêntrico. Porque, de alguma maneira, ele reproduziria esse gesto autoritário muito vinculado a uma perspectiva de certo masculinismo, certo falocentrismo. E aí talvez, pensando na pergunta da Michelle, estaria também uma das singularidades da sua perspectiva feminista. Assim como certa fricção, certo uso das estratégias historicamente atribuídas ao patriarcado, ou aos homens, ou ao falocentrismo. Mas essa especificidade, digamos, essas várias operações, eu vejo nos dois lugares: da subtração ou da penetração, uma adição forçada que está no espectro de uma violência crítica, mas também de uma autoviolação. Alguns desses aspectos estavam na base das críticas recentes a *Diva*, no que diz respeito ao falocentrismo, que eu já comentei, mas também da admissão transfóbica pela alusão não só à vulva, mas a uma ideia impositiva, monumentalizada, que tem a ver com esse lugar da violência. E a minha pergunta é: como está isso para você agora? Como você vê, passados não só *Diva*, mas 20 anos de trabalho, essa perspectiva violenta, traumática, que investe e se preocupa com a dor; ao mesmo tempo, como em *Symbebekos*, com estratégias para fugir da dor, para sobreviver? Desde uma perspectiva de gênero, que não seja só a dimensão do feminismo, mas também muito diretamente vinculada a uma ideia do machismo, do patriarcado e, na perspectiva mais recente da transfobia, a outras identidades de gênero – tentando abrir um pouco o leque da nossa perspectiva feminista aqui.

**JN /** Pois é, a violência é um elemento estruturante e estratégico na minha poética. E nessa operação, as perspectivas e as estratégias, tanto do lugar do opressor como do violado, vão se intercambiar. Por isso os gestos de intrusão, de subtração e, às vezes, de autoviolação estão presentes. O interessante é que a experiência artística possibilita inverter posições e criar relações ambíguas e mesmo contraditórias. E nesse processo percebo que minhas obras também emanam sentimentos ambíguos, contraditórios e desconfortáveis. Quando estava no início da construção de *Diva*, entrei em conflito comigo mesma em relação a sua monumentalidade, pois tinha consciência de que estaria usando uma estratégia falocêntrica. Mas eu também sabia que as feridas daquele lugar eram enormes e uma delas era a ferida da própria Terra. Pois, não se trata de uma intervenção em paisagem idílica ou ecossistema intocado, mas em um



**Figura 14**  
Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008

solo castigado, maculado pela monocultura do açúcar e seus traumas sociais. Muitas vezes à noite, ia dormir vendo os canaviais pegarem fogo. Morria de pena daquele ecossistema sendo incinerado para otimizar o processo de colheita da cana. Entendi que precisava do grito de denúncia dela, Gaia, nossa Mãe Terra. Então, a minha crise com a monumentalidade falocêntrica se apaziguou e passei a lutar por cada metro a mais para *Diva*, na imensidão daquela paisagem.

Tem um fato importante na construção de *Diva*, que considero, de algum modo, também uma obra do acaso. O desenho da ferida-vulva original é bem mais verticalizado do que o que foi construído. Embora aluda à ideia de ferida-vulva, o original a deixa bastante dúbia. O engenheiro não levou em consideração a inclinação da colina e quando cheguei na obra, já tinham escavado demais sua largura. Não tinha como consertar e não havia mais área na colina para compensar na altura. O desenho ficou muito achatado, parecido bem mais com uma vulva

do que com uma ferida. O processo de construção foi bastante empírico. Nas fotos de cima, feitas com drone, o desenho original aparece certinho e parece ser outra obra, bem diferente.

A questão da transfobia ganhou uma dimensão maior, justamente por essa questão formal da vulva e da monumentalidade. A crítica se referia ao fato de a obra reforçar o binarismo de gênero. Mas acho que podemos falar de tantas questões que o patriarcado impôs ao corpo que tem útero, que tem vagina. Tem as questões do aborto, do estupro, de pobreza menstrual. É muito mais uma questão de inclusão: tem que incluir outros corpos não binários, outras sexualidades, outros gêneros no campo da arte, que é excludente, sexista, classista, racista, para que essas vozes possam reverberar, não só a da mulher que tem útero.

Essa foi uma das críticas mais difíceis. Ao mesmo tempo, ao pensar a mulher e o homem trans, nós ainda estamos lidando com o binarismo homem e mulher. O fato de ter ou não vulva não altera a feminilidade, mas, em uma sociedade ancorada nos simbolismos, isso faz diferença. Acho o não binarismo, o *genderqueer*, mais interessante, mais rico conceitualmente. Tem tribos da América do Norte com pessoas que eles chamam de *two spirits*, porque têm os dois espíritos no corpo, do homem e da mulher. Desde pequena, o hermafrodita me interessou muito; acredito que o dúbio tem mais força para romper com os padrões. Na verdade, penso o feminino e o masculino como energias, como no Tao. São energias *Yin* e *Yang* que nos atravessam, sejamos nós humanos ou não humanos, cis ou trans. Mesmo com sua monumentalidade, não acho *Diva* transfóbica. Foi difícil, mas importante, porque tive que ir atrás e ver o que o trabalho estava colocando para algumas mulheres trans que se sentiram agredidas com a vagina gigante. Concordo com a Ana Flor, uma travesti, que colocou: “não tem problema as mulheres falarem da vulva, da sua consciência corporal”. Isso tudo envolve milênios de opressão, de violência e aniquilamento. Não poder falar sobre como artista é difícil, complexo. Falar disso não anula outras sexualidades, outras performatividades de gênero; não entendo assim. E tem a questão de que *Diva* não pode ser reduzida a uma vulva. É, sobretudo, uma grande ferida. Se quisesse fazer apenas uma vulva, tinha feito os grandes lábios, o clitóris. Como disse, a dubiedade me interessa, pois é justamente a sua forma de ferida que possibilita abrir o campo de significados. Não me interessa centrar o discurso na questão genital, porque ela também abre feridas históricas, coloniais, que estão para além das questões de gênero.





**Figuras 18 e 19**

Juliana Notari, *Diva*  
Intervenção na paisagem,  
na Usina de Arte (em Água  
Preta, Pernambuco, Brasil),  
2020

Concreto armado, resina  
e pigmento

Dimensões: 33 x 16 x 6m

**CD /** E o patriarcado, Ju? A presença, digamos assim, de um imaginário masculino no seu trabalho? Você falou mais dessa perspectiva trans, mas e os “boy”?

**JN /** Então, os “boy” estão lá, o patriarcado está sempre presente. Falar do patriarcado é desnaturalizar nossa própria existência. O patriarcado é uma construção histórica e pela história também pode ser aniquilado. Acho que esse movimento antipatriarcal é constante, mas vamos demorar muitíssimo ainda. Ele está presente na minha poética. Eu cresci no Nordeste, um dos lugares mais machistas, sexistas e misóginos do Brasil. Existem outros lugares também, principalmente no Norte, que têm um índice altíssimo de feminicídio. A obra já vem com essas forças que nos atravessam desde o nascimento. Há um desejo de encarar essa construção patriarcal. Eu sempre fui muito arredia a ela. Eu escolhi não casar, não ter filhos, eu nunca me enquadrei no lugar de performatividade de gênero que o patriarcado construiu ao longo da história. É um tipo de rebeldia que tenho desde pequena. Nunca me encaixei no lugar de cuidado submisso dado à mulher, não me sinto cuidadosa, maternal. Eu sinto que meu corpo tem uma energia muito masculina também, acho que entra aí eu gostar da figura do hermafrodita, do ser transpassado pelas energias *Yin e Yang*, que provoca dubiedade. Eu sentia desde criança que esses papéis de gênero não me cabiam; então é algo que você luta contra uma imposição que vem de fora, e de dentro, porque somos cotidianamente moldadas pelo patriarcado. E meu trabalho expressa esse desejo de combatê-lo.

**CD /** Eu acho que grande parte da dimensão feminista do seu trabalho é um olhar sobre o patriarcado. Este assunto, de forma mais ou menos tácita, é uma presença constante, incluída a presença do falo no seu trabalho. Volta e meia ele surge...

**JN /** E surge também como crítica, como esse lugar de se colocar no lugar do opressor para fazer ver o opressor, que é um recurso da arte.

**CO /** Seu trabalho é muito viril, não é?

**JN /** É viril... É violento, não é uma poética dentro dos moldes do feminino.

**CO /** Talvez tenha a ver com androginia também, com a androginia que você colocou no seu não binarismo.



Figuras 20 e 21  
Juliana Notari  
*Soledad*, 2014  
Frame da videoperformance,  
11'49''

**JN /** Sim, sim. A dubiedade na arte é um elemento que potencializa a obra. Por isso, trabalhos com um tom muito político não me agradam, porque eles produzem um efeito muito direto, não deixam margem para o dúbio, e muito menos para o contraditório. Isso empobrece a obra porque fecha seu campo de significado. Entendo que meu trabalho é político, mas ele não se coloca como crítica da política e da cultura de uma forma direta. Minha obra tem uma poética mais traumática, que se repete ali pelas figuras e pelas feridas associadas a um feminismo traumático. Ele vem em outras imagens.

**CD /** Em algum momento aqui você falou de morte no seu trabalho, desde a ênfase no cabelo, nos cabelos dos outros, na queima dos cabelos, no comer os cabelos, no fato de lidar com a ossada de pessoas que você não conhece em *Soledad*, a coisa da castração. Eu teria a acrescentar a sugestão de falar um pouco sobre morte, pensando que estamos cada vez mais discutindo necropolítica. Talvez seu trabalho esteja há quase 20 anos em torno das questões da morte e da necropolítica, não a partir da categoria do racial, mas em tensão com a morte.

**JN /** A questão da morte era um dos motivos de eu relutar e rechaçar a ideia de ser uma artista feminista. Eu dizia: “se cair numa categoria de artista feminista, vou perder outras particularidades da minha obra, que me interessam muito”. E a questão da morte era a principal delas. Eu vejo a morte como um lugar pleno de potência, mas que na nossa sociedade ocidental é usado como necropolítica. Não é uma morte ritualizada enquanto potência. Como potência, ela é anulada. Nos cemitérios vemos os mármore cobrindo tudo, há um tabu da morte. As crianças não vão, não acessam esses lugares. É difícil falar de morte. Quando morre alguém, você não sabe o que falar, não temos a cultura de saber lidar com a morte. Não temos nem qualidade de morte. É por isso que o luto é difícil na nossa sociedade – o que sempre me incomodou, como me incomoda a questão do patriarcado. Em nossa sociedade ocidental percebemos a morte como algo que não faz parte da vida. E eu sempre a entendi como parte da vida. Diz-se que o contrário da morte é a vida. Mas não, o contrário da morte é o nascimento. A vida é o que acontece no meio. A consciência da morte traz força, deixa a vida mais potente. As forças que estão aí, neste sistema patriarcal, extrativista neoliberal, não querem que tenhamos uma consciência mais holística da morte. Este sistema usa a morte como necropolítica para eliminar os corpos considerados excedentes, que não têm mais lugar na sociedade. Então, se executa uma política de morte.

No meu trabalho busco me aproximar da morte de uma forma ritualística. Em *Soledad*, quando vou lá no cemitério abandonado, limpo aquele mausoléu, tiro os ossos da urna e faço o ritual de limpá-los um por um, entendendo e me aproximando da morte de outra maneira. Eu não sabia como era uma ossada. Lembro que os meninos da equipe de filmagem não sabiam que eu ia fazer aquilo e eles ficaram “Meu Deus! O corpo da gente é belo! Eu queria ter uma caveira”. Ficaram fascinados porque tudo isso é velado para nós, ao contrário de outras culturas. Existem lugares na África, que por tradição, a família enterra os corpos dos parentes no quintal de casa. Então a família passa a ter uma relação com a morte integrada à vida. As crianças brincam sobre seus ancestrais, há uma relação de troca com a morte, fazendo parte da vida. Quando eu trago a morte no meu trabalho, é como forma de trazer essa consciência que o capitalismo detesta. O capitalismo acha que a natureza é infinita, que os recursos são infinitos, que não existe fim. Não interessa a esse sistema a consciência do limite, da morte, dos ciclos. Quando eu trago a morte no meu trabalho, é com a intenção de intensificar a potência da vida.

**Como citar:**

CAVALLINI, Marcela; DINIZ, Clarissa; FLORES, Livia; HOLANDA, Paulo; NOTARI, Juliana; OLIVEIRA, Cláudia de; OLIVEIRA, Dinah de; SOMMER, Michelle Farias. Se são tabus, é porque têm força: entrevista com Juliana Notari. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 15-52, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## Visibilidade vulnerável: um olhar sobre imagens de corpos femininos

*Vulnerable visibility: a look at images of female bodies*

Rafaela Travassos Sarinho

 0000-0003-4703-6505  
rafasarinho@gmail.com

### Resumo

Este artigo realiza um debate sobre a representação do corpo feminino, explorando as visualidades relacionadas à clínica médica de Charcot e às campanhas públicas francesas destinadas à conscientização da violência contra a mulher. Esses dois temas foram explorados respectivamente por Georges Didi-Huberman e Elsa Dorlin, que servirão como principais referências para o debate proposto. Ao lançar um olhar crítico para as visualidades, observamos que as imagens constituem um gesto ativo que dão unidade ao corpo feminino, posto que desenham e exploram sua vulnerabilidade.

### Palavras-chave

Visualidade. Violência. Gênero.

### Abstract

*This article conducts a debate on the representation of the female body, exploring visualities related to Charcot's medical clinic and French public campaigns aimed at raising awareness of violence against women. These two themes were explored, respectively, by Georges Didi-Huberman and by Elsa Dorlin, who will serve as main references for the proposed debate. By taking a critical look at visualities, we observe that the images constitute an active gesture that give unity to the female body, as they draw and explore their vulnerability.*

## Introdução

Este trabalho surgiu da leitura de um pequeno texto de Elsa Dorlin (2020), intitulado *Responder*, no qual ela discorre sobre campanhas publicitárias francesas destinadas à conscientização da violência contra as mulheres. A autora narra, entre outras, a campanha *Bem me quer, mal me quer, bem me quer, mal me quer*, de 2006-2007, que expõe, em uma sequência de imagens, a face de uma jovem marcada por golpes e seu cadáver exposto em um necrotério. Em seguida, a autora amplia o debate acerca da visualidade dessas campanhas. Tais imagens, em sua opinião, acabam desempenhando a função de compor o corpo feminino como uma unidade vulnerável.

Didi-Huberman (2015) explora ideia semelhante na obra *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, ao argumentar como a construção do corpo histórico feminino está necessariamente enredada em tecnologias de visibilidade de uma época. No caso em questão, destaca-se o dispositivo da fotografia. O autor analisa como a clínica médica de Salpêtrière, a partir de uma alta produção de imagens, captura a gestualidade do corpo feminino para o desenhar como potencialmente patológico, sempre vulnerável. Articulando imagens, discursos, exames, teatralidades, tal dispositivo teria fabricado o corpo feminino histórico.

Considerando a extensa produção de imagens e suas estratégias de uso, propomos pensar a noção de *extrema visibilidade*, seguindo sugestão de Didi-Huberman (2015, p. 21), como um modo de fabricação do corpo feminino. Problematizaremos representações do corpo feminino ligadas à clínica médica e a campanhas publicitárias que abordam a violência de gênero.

Na esteira do argumento de Jonathan Crary (2012) em *Técnicas do observador: visão e modernidade no século 19*, entendemos que a representação, longe de ser autônoma, é parte de um jogo discursivo no qual a visualidade toma forma. Ao se configurar como um espaço a ser lido e interpretado, a representação é aqui considerada “um gesto interpretativo, próprio de um olhar dotado de sentidos, produtor de repetições, definidor de diferenças” (Beccari, 2019, p. 31), que configura e evidencia discursos acerca da “verdade” sobre os corpos femininos. Entendemos que o que há nesse processo é uma definição de coordenadas, em que a imagem constrói expectativas. “Podemos então dizer

que uma representação não é meramente ‘fiel’ ao que ela representa. É antes uma configuração visual que se adequa ao que se espera ver” (p. 33). Nesse sentido, a representação figura como parte de um conjunto que conforma e legitima uma “verdade”<sup>1</sup> acerca de algo.

Começamos explorando a ideia de espetáculo da doença, cunhada por Didi-Huberman (2015) ao tratar da [re]invenção da histeria.<sup>2</sup> Ela diz respeito a um conjunto de significantes que, pelo teatro, pelo drama, em suma, por uma composição de atores, fabrica o corpo feminino – nesse caso, o corpo histérico patologizado. Trata-se, nas palavras do autor, de “Imaginar, a ponto de ‘criar’, [...]. Depois, *fabricar*, isto é, abusar da imaginação [...]. Inventar, enfim, [...] achar, topar em uma boa hora com o choque da coisa” (p. 22). Esse circuito objetiva abusar das imagens a fim de explicitar os elementos-chave que configuram o corpo histérico feminino. Nesse sentido, a captura dos movimentos patológicos das pacientes históricas revela um método espetacular de definição desse corpo: seus gestos, movimentos, expressões, marcas, traços e sintomas são milimetricamente registrados compondo grandes quadros que visam representar as mulheres históricas. Mas esse movimento expõe também um paradoxo:<sup>3</sup> a clínica médica, ao mesmo tempo que deixa esse corpo “falar”, a partir do estímulo a suas múltiplas gestualidades, procura colocá-lo sob observação, circunscrevê-lo e, por fim, enquadrá-lo, constituindo uma “unidade inerte” (p. 21). Nos termos de Didi-Huberman (2015), “não há dúvida [de] que essa experiência com os corpos é feita para deles tornar visível alguma coisa: a sua essência” (p. 27).

Esse é também o efeito que Dorlin (2020) vai perceber ao analisar, fora do discurso médico, a maneira como imagens de campanhas publicitárias francesas que objetivam alertar para a violência de gênero definem e enclausuram corpos femininos violentados. Para a autora, o movimento das imagens orienta os modos de ver o corpo feminino que sofre agressão: atenção aos detalhes, destaque dos

<sup>1</sup> Tomamos a noção de verdade nos moldes foucaultianos, ou seja, adotamos a perspectiva de que, se a verdade tem uma história, ela se torna verdade: só existe porque foi investida, regulada, disseminada.

<sup>2</sup> A histeria como doença que acomete principalmente as mulheres aparece pela primeira vez na antiguidade clássica pelos estudos de Hipócrates, e é “retomada” por Charcot em meados de 1860. Para mais, ver: Didi-Huberman (2015).

<sup>3</sup> Aprofundaremos essa questão adiante.

rostos agredidos, gestualidades, dimensões que recaem sob uma atmosfera de imobilidade. Desse modo, “cria um ser ao dar à luz uma imagem que ele oferece ao olhar e, ao mesmo tempo, mortifica-o instantaneamente” (p. 269). A autora reforça a forma como essas imagens associam os corpos femininos a um lugar de paralisia e de inércia, onde nada indica uma possibilidade de mudança. Nesse sentido, os corpos femininos encontram historicamente modos de enquadramento que acabam por constituir sua vulnerabilidade. Como observaremos ao final deste trabalho, esses mesmo modos permeiam um movimento feminino de grande repercussão na atualidade, o *#Metoo*, que pode, portanto, oferecer algumas pistas de como as visibilidades seguem baseadas em construções estereotipadas que acabam por reiterar os corpos femininos como violáveis. Mais do que apontar saídas, no entanto, indicamos com Dorlin (2020), a necessidade de uma reformulação dos aparatos do visível, transformando-os em instrumentos mais eficazes de defesa das mulheres.

### Enquadramento espetacular e o paradoxo da mobilidade

O Hospital de Salpêtrière, localizado em Paris, foi por muitos anos destinado a tratar mulheres consideradas loucas e incuráveis, se consolidando, sob a gestão de Charcot, iniciada em 1862, como uma “epopeia da clínica” (Didi-Huberman, 2015, p. 26). Tal período inaugurou uma “*città dolorosa*” (p. 15), que enclausurou cerca de quatro mil mulheres em suas instalações:

Três mil, a partir de 1690! Três mil indigentes, vadias, mendigas, ‘mulheres caducas’, ‘velhas fiandeiras’, epiléticas, ‘mulheres na infância’, ‘inocentes aleijadas e disformes’, moças incorrigíveis – loucas. E em 1873 eram 4.383 pessoas, dentre elas 580 empregadas, 87 ‘em repouso’, 2.780 ‘administradas’, 853 ‘alienadas’ e 103 crianças (Didi-Huberman, 2015, p. 33).

O que se produziu em Salpêtrière – na trilha de uma ciência do visível, como explora Foucault (2020) em *O nascimento da clínica* – foi uma iconografia do corpo histórico, a partir de uma hiperprodução de imagens. Nessa esteira, o método clínico de Charcot resultou na (re)invenção da histeria a partir de uma experiência clínica que teve como principal instrumento de observação a fotografia.

O corpo feminino ocupa então papel central na atenção clínica: sua face, seus gestos e reações são milimetricamente analisados. Para melhor conhecer a histeria, faz-se intensa observação do corpo histérico a partir de uma visibilidade regulada, que definia as formas de apreender e de enquadrar esse corpo.

Nesse período, o meio visual funcionou como um meio epistêmico. Segundo Crary (2012), o corpo, no modelo de percepção que passa a vigorar no século 19, está sujeito a investimento, observação, investigação, classificação e regulação.<sup>4</sup> Nesse sentido, a ideia de constituir uma representação da histeria recai sobre um observador implicado, participante: desse modo, o corpo histérico e seu enquadramento passavam por certos rituais que envolviam Charcot, seus alunos, suas aulas e certos métodos clínicos inaugurais que almejavam estabilizar, controlar e oferecer clara descrição das reações e dos sintomas histéricos. “é possível identificar no corpo sintomático os efeitos provocados pelas alterações desse funcionamento e, portanto, pré-julgá-lo” (p. 43). Ao se consolidar como referência na clínica, Charcot ia definindo correlações entre doente – e seus aspectos físicos: deformidade, estranheza, gestualidade, postura, comprimento, medida, peso, capacidade cognitiva – e doença.

é que Charcot estaria obrigado exatamente a isto: estudar (“metodicamente”, “com precisão”) os sintomas apresentados por um doente; estudar, *em seguida*, [...], o “foco” das lesões constatadas; repetir esses estudos num grande número de casos e confrontá-los, a fim de estabelecer com certeza esse “foco real” das lesões que *houvessem tido* como consequência determinados sintomas (Crary, 2012, p. 43).

Construiu-se então em Salpêtrière uma grande máquina óptica para apresentar os lineamentos da histeria: imagens, catálogos fotográficos, publicações ilustradas etc. Tais dispositivos sistematizaram o saber sobre esses corpos: sintomas, crises, reações e efeitos. Segundo Didi-Huberman (2015), instaura-se, na esteira dos procedimentos de Charcot, um regime de visibilidade que objetivava a simplificação extrema dos tipos de histeria. Buscando transformar sintomas em

---

<sup>4</sup> Se, ao longo dos séculos 17 e 18, os dispositivos ópticos alteraram a relação sujeito/objeto – quando o sujeito, dotado de uma racionalidade, observa o mundo para o revelar em sua verdade –, foi no século 19 que observamos a ascensão da corporeidade do observador. Para mais, ver: Crary (2012).

signos, há a construção de tabulações que visam enquadrar os tipos histéricos em uma linguagem médica, sendo montados grandes quadros a partir da observação gestual e sintomática das mulheres histéricas. Tal linguagem-quadro foi sendo definida a partir de tecnologias de observação:

Eis a verdade. Eu nunca disse outra coisa; não tenho o hábito de expor coisas que não sejam experimentalmente demonstráveis. [...]; se os senhores quiserem enxergar com clareza, será preciso acolher as coisas como elas são. Parece que a histeroepilepsia só existe na França, e eu até poderia dizer, como já disseram algumas vezes, que só em Salpêtrière, como se eu a houvesse inventado, pela força de minha vontade. Seria realmente maravilhoso se eu pudesse criar doenças dessa maneira, ao sabor do capricho e minha fantasia. Mas, na verdade, neste ponto sou, absolutamente, apenas o fotógrafo: inscrevo aquilo que vejo (Charcot apud Didi-Huberman, 2015, p. 47).

Tal descrição, para Didi-Huberman (2015), resume a experiência clínica da qual Charcot fez parte, ou seja, a percepção de que o registro fotográfico toma as coisas como elas são em sua verdade, de modo que caberia ao médico apenas a revelar e classificar. Nesse sentido, a expressão e representação da histeria passa a ser tomada a partir dessas “imagens-prova” das nosologias correntes (p. 69).

Determinar a face própria de cada enfermidade, de cada afecção, colocá-la perante os olhos de todos, é isto que a fotografia pode fazer. Em casos duvidosos ou pouco conhecidos, a comparação de provas obtidas em diversos locais ou em épocas distantes permitirá ter certeza da identidade da moléstia (Didi-Huberman, 2015, p. 77).

Esta é a dimensão da medicina clínica classificatória: montar esquemas, gráficos, registros, correlações entre doença e doente, de modo a chegar em um nome, intitulado, assim, as diversas manifestações patológicas desse corpo em movimento (Foucault, 2020). Esse movimento revela um corpo que se abre para uma teatralidade a partir de uma certa “dramaturgia” da doença. “Sua dramaturgia é *fazer* objetos representativos [...]. Esse *fazer* pressupõe uma identidade concebida, uma analogia julgada e prejulgada, oposições ou semelhanças já

imaginadas” (Didi-Huberman, 2015, p. 92). Caso emblemático é o da paciente Augustine: Charcot investiu em seu corpo histérico produzindo inúmeros registros de suas poses. “Aqui, ‘nosso modelo’ posa. Imobilidade do busto, olhar que esguelha, braço rígido. *Corpo fazendo pose*” (p. 127). As imagens de Augustine, segundo Didi-Huberman (2015), possuem uma narrativa completa, o roteiro de um caso que serve de prova ilustrativa do discurso clínico da histeria. O corpo em movimento de Augustine, porém, também desenha um paradoxo: o movimento dinâmico da doença e suas poses, na experiência clínica da qual Charcot fez parte, transforma a paciente em um “espectro”,<sup>5</sup> compondo a unidade do caso clínico:

Posar equivale a inventar a si, e mesmo a contragosto, um corpo de reposição, o lugar propício para um resto futuro da semelhança; posar, nesse sentido, é uma “micro-experiência da morte”; quando poso, sim, “torno-me realmente um espectro”, torno-me eu mesmo, como fotografado, prestes a virar aparição espectral (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

Nesse sentido, o que se observa é que a medicina clínica de Charcot valeu-se da estratégia da *extrema visibilidade* para consolidar o discurso sobre a histeria. Interessa-nos, nesse sentido, perceber como os quadros gerais de Charcot, mais do que classificar os tipos gerais da doença, configuraram uma explosão imagética e discursiva do corpo histérico: de modo que as fases da histeria – *epileptoide*, ataque epilético; *clownismo*, fase das contorções; *poses plásticas* ou contorções; e por fim, *delírio*, fase na qual a histérica começa a falar – vão sendo milimetricamente registradas e discutidas, auxiliando na definição e discriminação das “estruturas” das doenças histéricas. Nessa epopeia imagética, elas representaram o congelamento “regular” do corpo feminino patologizado.

E o quadro efetivamente equivalia à mais rigorosa e mais concisa das descrições, ainda que fatalmente longa; ou melhor, ao permitir a existência e a validade metodológica dos traços pertinentes, ele permitia que uma descrição fosse possível e, ainda assim, concisa (Didi-Huberman, 2015, p. 170).

---

<sup>5</sup> A dimensão espectral do corpo é aqui pensada, na esteira de Foucault, como decorrente da prática médica moderna. O corpo doente como uma unidade imóvel a que os saberes e as práticas médicas têm acesso livre para intervenção, medicalização, controle e classificação. Para mais, ver: Foucault (2020).

Há, na leitura de Nassau (2018), uma mistura de fascínio e violência nas representações de Salpêtrière: a partir de um complexo jogo entre exame e visibilidade, a clínica médica de Charcot vai constituindo e associando esse corpo à patologia. Desse modo, as imagens vão tomando força de representação. Como foi observado, entendemos a representação como um jogo em que estão envolvidos os modos de ver e de enquadrar uma determinada coisa. Assim, observar os modos de representar algo nos permite indagar como a realidade é construída. Trata-se, então, de entender como os diferentes modos de representação – aqui incluímos fotografias, quadros, tabelas, em suma, iconografias – atuam na construção desses corpos patologizados, constituindo sua regularidade discursiva, visual e normativa. A representação, nesse caso, configurou toda uma gramática, constituindo um conjunto de atributos sobre tais corpos: patologia, fraqueza, inércia, imobilidade. Pensar a explosão visual de Salpêtrière nos ajuda não só a questionar o modo como a clínica médica se valeu desse meio para conformar discursos sobre corpos femininos, como também a perceber reverberações dessas estratégias na construção discursiva do corpo feminino na atualidade.

### **Modos de representar corpos femininos e o devir inelutável**

Se a experiência de Salpêtrière nos ajuda a pensar um modo espetacular patologizante de captura do corpo feminino, na crítica de Elsa Dorlin (2020), em *Responder*, percebemos que em campanhas publicitárias destinadas à conscientização da violência doméstica as mulheres fotografadas também se tornam “espectros”, uma vez que as imagens consolidam o estado de paralisia e de passividade dos corpos violentados.

Ao mostrar na maior parte do tempo uma mulher, ou melhor, ao reificar sistematicamente os corpos femininos como corpos vitimizados, essas campanhas atualizam a vulnerabilidade como o devir inelutável de toda mulher. Só vemos rostos inchados, corpos que exibem os estigmas dos golpes ou feridas (sangue, equimose), que choram, imploram, gritam ou, ao contrário, estão mudos, decompostos em grandes planos, despedaçados, os músculos paralisados, prostrados, o rosto coberto por mãos; veem-se cadáveres, radiografias, túmulos, ambulâncias ou luzes de emergências (Dorlin, 2020, p. 267).

Para pensar mais profundamente essa questão, a autora retoma as categorias analíticas elaboradas por Roland Barthes (1984) em *A câmara clara – operator* (aquele que mostra, o fotógrafo); *spectador* (aquele que vê); e *spectrum* (aquele que é mostrado, o fotografado) – para refletir sobre os efeitos de tais campanhas. Segundo Dorlin, é na dimensão do *spectrum* que o corpo feminino fotografado é visto e dado ao espetáculo do olhar e, portanto, capturado e enquadrado em um presente para sempre mumificado. As imagens que buscam representar os efeitos da violência criam um sentido comum posto que congelam corpos agredidos, expondo severas marcas de violência, reificando as normas de feminilidade narradas pela perspectiva hegemônica.

Dorlin nos mostra como tais normas, que são veiculadas como parte de dispositivos que supostamente atuam na proteção das mulheres, acabam por produzir corpos prostrados e vitimizados. É o que explicita Foucault (2010) quando reflete sobre como o poder, que opera por dispositivos, vai desenhando um conjunto de técnicas de sujeição desses corpos. Institucionalmente, a biopolítica, a partir do “poder de fazer viver ou de deixar morrer”, investe, controla, torna os corpos dóceis, a partir da organização de uma série de tecnologias de gestão dos indivíduos.

Foucault (2010) também mostra como a medicina clínica ocupou historicamente esse papel de controle dos corpos, estabelecendo regras de vigilância da natalidade, de contenção de epidemias, gestão de hospitais na manutenção da saúde da população e no controle de doentes mentais para fins de segurança, produção de saber e de controle. E é nessa mesma lógica de vigilância, avaliação, exame e medicalização que o dispositivo médico contribui na associação dos corpos femininos à patologia. O corpo feminino vai sendo narrado como naturalmente predisposto a doenças, em contraste com o corpo masculino, forte, produtivo e saudável. A partir de narrativas de fins fisiológicos e de desvios morais, a medicina vai definindo os corpos femininos como frágeis, mansos e vulneráveis.<sup>6</sup>

Se retrocedermos à história da medicina clínica, podemos pensar o quanto ela contribuiu – a partir de disciplinas como biologia, psiquiatria, entre outras, que muitas vezes ofereciam “evidências” e enunciados acerca da inferioridade do corpo feminino – na definição desse corpo como passivo, fecundo, doente

---

<sup>6</sup> Para mais, ver Fernandes (2009).

e instável. Como exemplifica Rohden (2003), demonstrações científicas sobre a estrutura óssea, muscular e de aspectos relacionados ao sistema nervoso eram organizadas por essas disciplinas a fim de sistematizar uma série de tratados acerca da anatomia e da fisiologia inferior desses corpos. Diferenças que se inscrevem em um “campo de inteligibilidade” ao longo da história que vai desenhando a naturalização das diferenças entre homens e mulheres. Construções baseadas na diferença entre os sexos que, para Dorlin (2020), reverberam até hoje nos mais diferentes discursos que têm como foco os corpos femininos.

Nesse sentido, para a autora, as imagens de campanhas publicitárias relacionadas à violência de gênero apenas atualizam “uma norma de feminilidade hegemônica” e a apresenta associada a uma narrativa de violência (Dorlin, 2020, p. 271-272). As imagens publicitárias, ao explorar e redesenhar os movimentos da violência, a partir de um roteiro que perpassa as fases da ação violenta entre marcas, traumas etc., escancaram a fotografia como esse gesto ativo, de produção discursiva, que normaliza tais ideias de feminilidade comuns.

Nas imagens publicitárias em questão, o corpo marcado apresenta-se ao espetáculo do olhar do outro, aquele que capturou a imagem, que nesse circuito constrói e desenha os contornos de um corpo em constante estado de fragilidade: “ao tomar partido de representar apenas objetos vítimas da violência, o sujeito que fotografa impõe seu ponto de vista” (Dorlin, 2020, p. 272). Isso porque o ato de fotografar, como nos explica Beccari (2019), não é uma atitude passiva, não parte de uma objetividade descorporificada, “mas ativa e duplamente encenada: [...] o fotógrafo precisa subtrair, escolher, ocultar e despojar a cena de muitos de seus atributos” (p. 114).

Na conclusão de Dorlin, essas campanhas são demonstrações hostis das construções epistemológicas sobre o corpo feminino.<sup>7</sup> E o que a assombra especificamente nessas imagens são os vestígios, traços e sinais de um poder externo sobre um corpo feminino inerte, algo comum às imagens da Salpêtrière: o que observamos é a passividade de um corpo historicamente disponível para ser observado, manipulado e eventualmente violentado, seja na clínica ou nas mais diferentes instituições que procuraram “revelar” esse corpo.

---

<sup>7</sup> Elsa Dorlin (2021) explora essa questão mais profundamente em *Epistemologias feministas*.

Para a autora, a mensagem que chega ao *spectador* é a de que o corpo feminino é *per si* vulnerável, inerte. Nos termos de Dorlin (2020, p. 274), essas imagens dizem respeito “àquele que olha a própria potência de agir, àquele que, no desvio de um corredor de metrô, em um cartaz, vê a si mesmo, vê o que ele fez, o que pode fazer”. A narrativa que prevalece é a de que os corpos femininos são suscetíveis, portanto, sempre passíveis à ação do outro – alteração, modificação, medicalização e violência, seja ação médica de controle, estímulo, instrumentação ou de qualquer tipo de domínio físico e de produção de saber.

A erotização dessas mulheres sem defesa, desses objetos puros, toma o espaço da representação das violências de gênero, não deixando lugar para outras representações, outras imagens, outros fantasmas e, portanto, outras narrativas (Dorlin, 2020, 273).

Por fim, a autora conclui que essas campanhas são trágicas porque, no fundo, tratam de uma superpotência atribuída ao “outro”: uma potência apresentada, quase sempre, como própria aos corpos masculinos que raras vezes são mostrados, mas que estão sempre ocupando a cena.

As mulheres fotografadas (espectro), esses sujeitos vivos, essas existências vividas, complexas [...] São reduzidas a objetos inertes [...] – sujeitos congelados para a eternidade pelo dispositivo fotográfico que atesta de modo autoritário *aquilo que aconteceu*, impondo, de certa forma, a todas as mulheres um destino funesto (projetando sobre todas elas a ameaça de uma violência inelutável) (Dorlin, 2020, p. 274).

Assim, esses modos de representação atuam na construção desses corpos patologizados, constituindo sua regularidade discursiva, visual e normativa. A composição fotográfica, enquanto articuladora, vai desenhando e reforçando as práticas discursivas dos corpos entendidos como fragilizados, delicados, debilitados, entre outros.

Nesse sentido, procura-se desconstruir essas “verdades visuais”, reconhecendo, nos moldes de Haraway (1995), que não há fotografia não mediada, câmara passivas nas explicações científicas dos corpos. “A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização” (p. 25). Essas imagens atribuem, portanto, sentido ao mundo no

mesmo ato em que o flagram: e é por isso que Dorlin (2020, p. 265) reforça como tais campanhas agem apenas “atualizando a vulnerabilidade atribuída à feminilidade”. Trata-se do espetáculo da impotência: “A fotografia é violenta: não porque mostra as violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar” (Barthes apud Dorlin, 2020, p. 272). Para Dorlin, ainda que seja possível realizar um debate crítico em torno dessas campanhas, elas atuam mais fortemente ao reforçar o que há de pior: diante de uma essencialidade vulnerável, o que sobra é a pouca possibilidade de ação. Na esteira dos processos históricos de manipulação dos corpos femininos pelas instituições de poder – e aqui analisamos especificamente a instituição médica – o que se observa é um corpo historicamente marcado para ser violado e violentado.

### Me too

Como mostramos, os corpos femininos encontram historicamente na medicina clínica e em campanhas publicitárias modos de enquadramento que acabam por constituir sua vulnerabilidade, uma vez que tais dispositivos reproduzem um imaginário no qual as mulheres assumem o papel de vítima em potencial. Também atualmente, é possível observar modos de exposição que acabam por mobilizar as mesmas estratégias, invisibilizando a ação desses corpos.

É o caso do movimento Me too, de grande repercussão, que se constituiu a partir de um conjunto de visualidades que acabou por assumir algumas dessas mesmas estratégias. O movimento surge em 2016, em um contexto de grande debate sobre a violência de gênero no mundo, incentivando mulheres a compartilhar suas histórias de assédios nas redes sociais a partir da *hashtag* #metoo. O Me too transformou-se em mobilização digital em que mulheres relatam histórias de assédios expondo em detalhes as violências sofridas. As histórias ganharam rapidamente uma grande repercussão impulsionadas pelo acelerado compartilhamento da *hashtag*.

Sem pretensão historiográfica, pensando a necessidade de estabelecer pontos entre as críticas elucidadas e os movimentos femininos da atualidade, observaremos neste tópico algumas imagens impulsionadas pelo #metoo. Nosso exercício não é o de menosprezar a importância do movimento, afinal são notórios

a sua relevância e o seu alcance. Sabe-se que o movimento, que conseguiu alcançar pelo menos 85 países, reverberou na aproximação entre mulheres e também em uma série de sentenças no âmbito jurídico aos agressores. O que procuramos é lançar mão de questionamentos, na esteira de Dorlin e Didi-Huberman, que visam avaliar estratégias de visibilidade com base em construções estereotipadas que acabam por reiterar esses corpos como violáveis.

Ao procurar peças de divulgação vinculadas ao #metoo, observamos, entre centenas, imagens que ora marcam o #metoo na pele de um grupo diversificado de mulheres (Figura 1), como se todos os corpos femininos guardassem inevitavelmente uma marca, um relato, uma história que ancorasse em seu corpo uma agressão, ora anunciam a ausência da mulher (Figura 2) – a partir da exposição de sapatos sem as respectivas donas, indicando sua morte –, ora procuram representar as ações violentas dos agressores (Figura 1), estratégias de visibilidade que, como explorado, os associam a um agente externo, cujo domínio sobre seus corpos é exposto. Nos termos de Dorlin (2020, p. 274), visualidades que as colocam “diante da potência de um sujeito”.



Figura 1  
Autores não identificados.  
Visualidades #Metoo  
Fonte: <https://www.virgula.com.br/comportamento/movimento-metoo-mudou-como-56-dos-homens-vem-o-assedio-sexual-diz-pesquisa/>  
Acesso em jun. 2022

Figura 2

Keystone/Laurent Gillieron.  
*Sapato e ausências #MeToo*,  
2017

Fonte: [https://www.swissinfo.ch/por/uma-perspectiva-su%C3%AD%C3%A7a---parte-2\\_o-que-fazer-quando-o-ass%C3%A9dio-sexual-ocorre-com-voc%C3%Aa/43757428](https://www.swissinfo.ch/por/uma-perspectiva-su%C3%AD%C3%A7a---parte-2_o-que-fazer-quando-o-ass%C3%A9dio-sexual-ocorre-com-voc%C3%Aa/43757428)  
Acesso em jun. 2022



Para Dorlin (2020), é preciso que se faça uma revisão dessas táticas. Mais do que encontrar respostas, porém, é preciso pensar que o corpo feminino, como uma unidade vulnerável, possui uma história. Seu pensamento aponta, por fim, para caminhos que passam por reivindicar novas racionalidades que escapem das relações saber/poder atualmente consolidadas – que firmam, entre outras, as diferenças hierárquicas entre homens e mulheres; e por elaborar novos esquemas de inteligibilidade que procurem reorganizar os mecanismos de defesa desses corpos, propiciando novos modelos de ação para além de representações que parecem fadadas a reproduzir e a visibilizar normas e visualidades dominantes. Tais vias permitem reformular os aparatos do visível, transformando-os em projetos legítimos de defesa e de resistência.

**Rafaela Travassos Sarinho** é bolsista Faperj Nota 10 e doutoranda em design na PUC-Rio. Pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte (Linda/PUC-Rio).

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECCARI, Marcos. *Sobre-posições*. Rio de Janeiro: Áspide, 2019.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. São Paulo: Contraponto, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DORLIN, Elsa. Epistemologias feministas. In: *Sexo, gênero e sexualidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- DORLIN, Elsa. Responder. In: *Autodefesa: uma filosofia da violência*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FERNANDES, Maria das Graças Melo. O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, n. 19, v. 4, p. 1051-1065, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.
- NASSAU. Juçara de Souza. Entre o disforme e o monstro: o corpo espetáculo. In: Encontro Internacional e XVIII Encontro de História ANPUH-RIO, 2018, Niterói. *Anais...*, p. 1-12, 2018.
- ROHDEN, Fabíola. A construção da diferença sexual na medicina. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, n. 19, supl. 2, p. 201-212, 2003.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

### Como citar:

SARINHO, Rafaela Travassos. Visibilidade vulnerável: um olhar sobre imagens de corpos femininos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 54-68, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Cartografias *queer* nas artes visuais: notas a partir da recepção da obra de Alair Gomes

*Queer cartographies in the visual arts: notes from the reception of the work of Alair Gomes*

Bruno Pereira

 0000-0003-3465-382X  
brunpy@hotmail.com

### Resumo

Neste artigo, estranho a recepção da obra de Alair Gomes, considerado o precursor do homoerotismo na fotografia brasileira. A partir da cartografia *queer*, problematizo as categorias acionadas para analisar seu trabalho e, assim, questionar abordagens que reduzem a arte produzida por grupos minoritários tanto a categorias identitárias essencialistas quanto àquelas oriundas da psicopatologia.

### Palavras-chave

Cartografia. *Queer*. Artes Visuais. Alair Gomes.

### Abstract

*In this article, I queer the reception of Alair Gomes's work, considered the precursor of homoeroticism in Brazilian photography. Based on queer cartography, I will problematize the categories used for the analysis of his work, to question approaches that reduce the art produced by minority groups both in essentialist identity categories and those originating from psychopathology.*

### Keywords

*Cartography. Queer. Visual Arts. Alair Gomes.*

## Introdução

A visão é sempre uma questão do poder de ver – e talvez da violência implícita em nossas práticas de visualização.

Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?

Haraway, 1995

A história da arte normativa é a história de nossa própria amnésia, do esquecimento de tudo que não podemos ver, daquilo que resiste ao ser absorvido por nossos quadros hegemônicos de representação

Preciado, 2014

Considerado o percussor do homoerotismo na fotografia brasileira, Alair Gomes (1921-1992) faz parte de um rol de artistas cuja invisibilidade em relação à própria obra impediu que ele se tornasse contemporâneo de seu tempo, e “a ausência de reconhecimento crítico no momento justo significa que não há possibilidade de recuperar essa oportunidade perdida de ser visto em sua própria história”<sup>1</sup> (Pollock, 1999, p. 87). Apesar de tentativas com desenhos, pinturas e a escrita de diários eróticos, que tinham como objetivo homenagear o fascínio que o corpo masculino, jovem e belo exercia sobre ele; Alair começou a fotografar tardiamente, justamente após o golpe militar de 1964, em cenário que certamente não favoreceu a recepção de uma obra que se destacaria em uma época marcada pela heterossexualidade compulsória (Gomes, 2014). O contexto desfavorável não obstruiu o fluxo criativo de Alair, visto o conjunto de mais de 16 mil fotografias e 150 mil negativos que ele nos deixou, doado à Biblioteca Nacional dois anos após seu assassinato, em 1992. Além das fotografias, a Coleção Alair Gomes engloba os manuscritos referentes a suas atividades acadêmicas e artísticas, bem como, seus diários íntimos, escritos ao longo de cinco décadas.

---

<sup>1</sup> No original: *The absence of a critical acknowledgement at the right moment means that there is no recovery of that lost chance to be seen in one's own history.* Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

A contemporaneidade de Alair Gomes será sempre póstuma. Nossas ações em relação à arte serão tautológicas ou de oposição? Faremos parte desse esquecimento coletivo ou nos juntaremos aos esforços de inventar outro arquivo? Segundo Perlongher (1997, p. 68), “o tão comentado ‘sistema’ não se sustenta simplesmente pela força das armas nem por determinantes econômicos, exige a produção de certo modelo de sujeito ‘normal’ que o suporte”.<sup>2</sup> Quando pensamos nas regulações de gênero e sexualidade, poderíamos compreender esse “sistema” por meio do conceito de heteronormatividade (Berlant, Warner, 2002), bem como partir do pressuposto de que a arte não lhe é alheia. Entendida como regime de regulação da vida social que tem como modelo o casal heterossexual reprodutor, a heteronormatividade tem como objetivo “formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (Miskolci, 2009, p. 157).

Se para Suely Rolnik (2005, p. 4) a arte seria exatamente o exercício “de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação”; ou, ainda, se pela definição de Trinh T. Minh-ha (2015, p. 27) o artista é como uma agulha sismográfica “que sente com uma intensidade aguda as menores mudanças que acontecem em torno de si, que permanece vivamente alerta para o que tende a passar despercebido ou é dado por certo na vida cotidiana”, como os aparatos artísticos estão envolvidos, de forma contraditória, na manutenção da heteronormatividade? Contraditória, pois, se concordamos com a posição de Suely de que a arte se alimenta dessa sensibilidade às diferenças, os aparatos artísticos não deveriam ser, por excelência, um campo aberto a práticas artísticas que apontassem saídas da heteronormatividade? A atividade artística não é considerada suspeita, muitas vezes, exatamente por perturbar a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadoras? (Minh-Ha, 2015). Nesse sentido, a arte não se encontra com a experiência da abjeção advinda do *queer*? Pois, segundo Miskolci (2012, p. 63), ela “pode ser de ressignificação do estranho, do anormal como veículo de mudança social e abertura para o futuro”.

---

<sup>2</sup> No original: *el tan mentado “sistema” no se sustenta solamente por la fuerza de las armas ni por determinantes económicos; exige la producción de cierto modelo de sujeto “normal” que lo soporte.*

Se concordarmos com a opinião de Preciado (2009, p. 144) de que “os meios de comunicação são redes extensas e difusas de construção e normalização da identidade”,<sup>3</sup> compreender quais enquadramentos (Butler, 2015) estão em jogo nessas disputas é fundamental. Numa intersecção com a arte, diversos movimentos, como o feminista (Stubs et al., 2015), o decolonial (Mignolo, 2015) e o *queer* (Preciado, 2014), têm constantemente criticado a pretensa neutralidade da historiografia de arte moderna e contemporânea, ao alegar que ela, até há pouco tempo, não era senão uma cartografia das identidades hegemônicas, como se a figura do homem cisgênero branco e heterossexual, por si só, pudesse dar conta de toda a geografia do visível (Preciado, 2017). Se a feminista indiana Gayatri C. Spivak (2009) afirmou que os subalternos não podem falar, Preciado (2014, p. 13, grifos do original) compreende que “poderíamos dizer que historicamente a *produção dos subalternos não pôde ser considerada arte*”.<sup>4</sup> Mesmo quando retratados, os grupos historicamente marginalizados não possuíam o controle da própria representação, e, conforme Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 270), uma das maiores consequências é a criação de estereótipos<sup>5</sup> e seus efeitos nocivos, quando se leva em conta que as imagens são agentes ativos nos modos de subjetivação (Butler, 2015). Durante o século 19 e boa parte do 20, a arte de diversos grupos minoritários<sup>6</sup> sofreu o que Spivak (2009) chamou de violência epistêmica. Preciado (2014, p. 23) nos dá alguns exemplos:

A arte não acadêmica ou popular tem sido considerada artesanato, artes aplicadas, folclore; a arte das minorias sexuais, *naïf*, *kitsch*, teatro, travestismo, fetichismo ou pornografia; a arte das minorias raciais,

<sup>3</sup> No original: *Los medios de comunicación son redes extensas y difusas de construcción y normalización de la identidad*.

<sup>4</sup> No original: *podríamos decir que históricamente la producción de los subalternos no ha podido ser considerada como arte*.

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que, mesmo que concorde com as afirmações quanto aos estereótipos, compartilho com Bessa (2015, p. 78) a visão de que, se o estereótipo é considerado algo negativo porque distorceria uma suposta identidade coerente e idealizada, como se houvesse uma forma correta (muitas vezes entendida como asséptica, palatável e limpa) de representar determinada identidade, além de uma perspectiva problemática, perdemos em “termos de nos fazer entender os jogos de representação em disputa”.

<sup>6</sup> A partir da leitura dos trabalhos de Deleuze e Guattari, utilizo o termo minoria não por compreensão pautada em cálculo quantitativo, mas sim por uma qualidade de dominação, ou seja, minorias seriam aqueles que se oporiam aos modos normativos de subjetivação, ainda que essa oposição não seja, necessariamente, consciente ou tenha como ponto de partida uma escolha voluntária.

negra, indígena ou aborígene; a arte das culturas não ocidentais, simples material etnográfico; a arte das minorias cognitivas e funcionais, patologia clínica, “arte dos loucos” ou arteterapia.<sup>7</sup>

Com Perlongher (1997, p. 71) poderíamos compreender esse processo com o desconhecimento ativo, tal como chamou o autor, para quem essas táticas podem ser entendidas como um “esforço de homogeneização e achatamento das singularidades [que, entretanto,] não consegue deter, anular tais processos moleculares, microscópicos; o que consegue talvez, é bloquear seus canais de expressão”.<sup>8</sup> Diante desses reducionismos, nos quais a arte está envolvida, correndo o risco de ter obstruído seu potencial criativo, concordo com o pensador decolonial Walter D. Mignolo (2015) sobre a necessidade de reinvenções da cartografia do presente por meio de um processo que é chamado pelo autor de desobediência estética. Noção que por sua vez está vinculada à ideia de desobediência civil e é assim compreendida por Butler (2012, p. 26):

Quando a lei se torna um instrumento da violência do Estado (e sua força coercitiva que, de alguma maneira, está sempre implicada com a violência), então há que se engajar em formas de desobediência para exigir outra ordem de lei. Desse jeito há que se tornar o que Althusser denomina “um mau sujeito” ou um anarquista provisório, a fim de desvincular a lei do processo de subjetivação.

Qual é a lei do desejo que regula os aparatos artísticos? E como responder à demanda ética que essa lei instaura? No encontro com as produções desses desobedientes estéticos, muitas vezes, pode-se agir como “um detetive do invisível, no meio do caminho entre a polícia secreta e o vidente capaz de jogar luz sobre geografias até então ocultas sob o mapa dominante”; assim, deve-se ter o cuidado de não criar um “arquivo de vítimas que, mais do que criticar a opressão e a sua diferença, acabam por estetizá-las” (Preciado, 2017, p. 2-3).

<sup>7</sup> No original: *El arte no-académico o popular ha sido considerado como artesanía, artes aplicadas, folklore; el arte de las minorías sexuales como naïf, kitsch, teatro, travestismo, fetichismo o pornografía; el arte de las minorías raciales como arte negro, indígena o aborígen; el arte de las culturas no-occidentales como simple material etnográfico; el arte de las minorías cognitivas y funcionales como patologia clínica, “arte de los locos” o arte terapia.*

<sup>8</sup> No original: *esfuerzo de homogeneización y aplastamiento de las singularidades no consigue detener, anular, tales procesos moleculares, microscópicos; lo que consigue, quizás, es bloquear sus canales de expresión.*

Para realização de um projeto de história da arte entrelaçado com as questões de gênero e sexualidade é necessário cruzar tanto os mapas normativos quanto os de resistências, exatamente para fugir dos binarismos que funcionam mais pelo que ocultam do que pelo que pretendiam mostrar. Preciado (2014) cartografou três estratégias epistemológicas utilizadas pelo discurso hegemônico da história da arte para estabelecer a norma: inviabilizar, “descobrir” e reduzir a uma identidade. A primeira dessas estratégias normalizadoras consiste em invisibilizar uma série de produções ao considerá-las “não arte”. Eu acrescentaria que esse processo se dá também no sentido de regular as possibilidades de identificação e desidentificação (Butler, 2000), ou seja, quais obras poderão tornar-se ativas ou não nos modos de subjetivação? Se entendermos que a arte só se efetiva pela dimensão pública ou do público, mesmo quando nessa relação a divisão entre público e privado é porosa e híbrida, podemos entender que “a esfera pública se constitui em parte pelo que pode aparecer, e a regulação da esfera da aparência é um modo de estabelecer o que será considerado realidade ou não”<sup>9</sup> (Butler, 2006, p. 23).

A segunda estratégia consiste em “descobrir” a obra e situá-la na narrativa dominante de modo a neutralizar seu potencial subversivo. Preciado (2014) chama a atenção para o modo como a palavra “descobrir” está ligada a um imaginário colonial presente na língua do século 16, quando os espanhóis chegam à “América”. Lilia Moritz Schwarcz e Adriana Varejão (2014), ao falar sobre os primeiros cartógrafos no processo de colonização do Brasil, afirmam que, nessa cartografia maior, o mapa que desenha o mundo, na verdade, o constitui e, assim, “o desenho de um mapa consolida um imaginário e não o contrário; é uma forma de entender e classificar o mundo” (p. 41). A palavra “descobrir”, nesse contexto, diz respeito a tomar posse, territorializar e nomear com a linguagem do poder.

Após a “descoberta”, a terceira estratégia relaciona-se com o modo como as obras serão caracterizadas a partir de parâmetros de controle biopolítico que buscam atribuir uma identidade ao trabalho artístico por meio da redução do

---

<sup>9</sup> No original: *La esfera pública se constituye en parte por lo que puede aparecer, y la regulación de la esfera de apariencia es un modo de establecer lo que se considerará como realidad y lo que no.*

artista a sua biografia, a seu corpo, a sua sexualidade, a sua etnia, a sua saúde mental, a sua diferença “funcional”, entre outras possibilidades, como se essas fossem categorias estáveis e universais e não como efeito das relações entre regimes de visualidade e o poder. Borba (2014), por intermédio da linguista Deborah Cameron, afirma que devemos desfazer a compreensão de que quando falamos e escrevemos A, B ou C o fazemos porque somos X, Y ou Z. Ao contrário, na sua visão, o foco de análise deve ser compreender por que, quando se fala e escreve A, B ou C, somos compreendidos como X, Y e Z, pois os recursos linguísticos estão inseridos em dinâmicas pautadas por processos históricos, políticos, filosóficos e culturais. No campo das artes, não deveríamos deixar de relacionar o fazer de um artista com o fato de ele ser X, Y ou Z, mas sim, buscar compreender por que certos trabalhos serão remetidos a certas identidades. Quem será marcado?

Preciado (2014), ao comentar o trabalho da artista Carol Rama, demonstra como a recepção de sua obra foi identificada pela crítica como a produção exemplar da “arte das mulheres”. Essa identificação é um reducionismo problemático: “dizer que Carol Rama é uma Louise Bourgeois italiana, resulta tão absurdo como dizer que Frida Kahlo é uma Carol Rama mexicana, ou que Maria Lessing é uma Frida austríaca”<sup>10</sup> (p. 22). Assim também, qual o sentido de dizer que Alair Gomes é um Robert Mapplethorpe brasileiro ou que Wilhelm von Gloeden é um Alair Gomes austríaco? Essa leitura, segundo Preciado, sugere que para cada paisagem artística nacional pudesse haver apenas um único artista que repetiria uma série de gestos “marginais”, sempre relacionados ao corpo “homossexual”, “negro”, e o “feminino”, bem como, seus respectivos traumas, operando ao mesmo tempo como incidência efêmera e como confirmação da regra masculina/cisgênera/heterossexual/branca por exceção. Por que artistas como Di Cavalcanti, Alfredo Volpi e Candido Portinari produzem simplesmente arte e não arte dos homens, arte branca, heteroarte ou qualquer outro rótulo comumente atribuído a esses “outros” da arte? Temos de questionar a suposta naturalidade na produção de corpos masculinos cisgêneros, heterossexuais e brancos como se eles não

---

<sup>10</sup> No original: *decir que Carol Rama es una Louise Bourgeois italiana, resulta tan absurdo como decir que Frida Kahlo es una Carol Rama mexicana, o que Maria Lassning es una Frida Kahlo austriaca.*

possuísem qualquer marca,<sup>11</sup> relegando a esse outro indesejável a função de ocupar a casa da diferença como fronteira daquilo que deve ser evitado ou limite do que não devemos ser.

Num diálogo com Monique Wittig, Butler (2003) afirma que “Ser masculino é não ser ‘sexuado’”, e eu acrescentaria, que a masculinidade cisgênera heterossexual não é tida como sexuada, pois, “ser ‘sexuado’ é sempre uma maneira de tornar-se particular e relativo, e o macho no interior do sistema participa sob a forma de pessoa universal” (p. 165). Já Haraway (1995, p. 18) insiste “na natureza corpórea de toda visão” e afirma que os sistemas sensoriais têm sido utilizados para significar o “olhar conquistador que não vem de lugar nenhum”. Uma forma irresponsável de produção de conhecimento, pois, quem prestará as contas quando o olhar que marca todos os outros corpos alega o poder de ver sem ser visto, “de representar escapando à representação”?

### Estranhando a recepção de Alair Gomes

Caso 1. Wilton Coutinho, em matéria intitulada “O fantástico show da Arte” para o *Jornal do Brasil*, publicada em 10 de setembro de 1980, escreve sobre a exposição de Alair no Shopping Cassino:

Pelas escadas rolantes crianças disparam, assustando mães, em dúvida se seguram embrulhos ou as mãos da rebeldia infantil. Uma bela mulher percorre as fotos de Alair Gomes – uma série infindável de fotografias mostrando rapazes da Zona Sul [...] Apenas uma dúvida percorre o bater ligeiro de seus cílios: “Será que o fotógrafo é homossexual?” – pergunta para uma amiga (Coutinho, 1980, p. 7, grifos meus).

<sup>11</sup> Pultz (1995) chama atenção para uma ironia na tradição fotográfica conhecida como *straight photography*. Refere-se a um movimento na história da fotografia, realizado entre 1910 e 1940, caracterizado pela produção de imagens neutras, transparentes, objetivas, sem interferências. O termo *straight* é utilizado nesse movimento pela sua aproximação com o significado de “direto”, mas Pultz assinala, que na língua inglesa, também pode significar “hétero”, como no conhecido trabalho de Wittig (1992), *The straight mind*. A associação do termo *straight* com a não manipulação parece se conectar também com a crença de que essas imagens, mesmo quando heterossexualizadas, são consideradas neutras.

Caso 2. Fernando Cocchiarale, na época curador da exposição *Corpus* de Alair Gomes no MAM-Rio, em entrevista a Cleusa Maria (2003), do *Jornal do Brasil*, é questionado se “o tratamento que ele dá a imagens do corpo masculino não é muito erótico?”. E responde: “Creio que se fossem imagens de nudez feminina esta questão [não] seria sequer cogitada”.

Caso 3. Na coluna Úteis e Fúteis do jornal *Tribuna de Imprensa*, Paulo Cabral de Menezes e Tatiana Tavares (2001) comentando a exposição de Alair na Fondation Cartier Bresson, naquele mesmo ano, afirmam que “O evento certamente será um colírio para os olhos das visitantes que, além de apreciar uma bela foto, têm interesses mais mundanos e talvez menos nobres [...] Pena que é só lá em Paris”.

Caso 4. Apesar de sua importante contribuição para os estudos sobre Alair Gomes, Alexandre Santos também não deixou de acionar conceitos heteronormativos utilizados pelo discurso hegemônico da história da arte. Em sua tese de doutorado sobre Alair, Santos (2006, p. 297) afirma que a “máquina fotográfica era o *phallus* ativo que seduzia os modelos passivos, convencendo-os a posarem nus” e que, uma vez conseguido tal feito, ou seja, quando os modelos aceitavam posar nus,

Há uma inversão desse suposto poder de sedução masculinizante do qual se investe Alair em sua estratégia inicial de aproximação. O fotógrafo desterritorializa seu lugar ativo, enquanto senhor do processo e detentor de uma arma fálica, a máquina fotográfica, para assumir o lugar passivo do adorador dos corpos impressos no signo. E como tal, ele não foge dos riscos que assume ao incorporar uma espécie de precipício da paixão na construção de suas imagens-fetiches.

Caso 5. Em matéria intitulada “Gay e culto”, publicada na edição de 1 de novembro de 2009 do *Jornal do Brasil*, o DJ Pedro Costa “dá boas dicas homoculturais”, como sugere a reportagem, e indica três exposições: a Mostra Fassbinder, do “diretor alemão homossexual”; a de Pierre et Gilles, “cultura pop e gay”; e a de Alair Gomes, cuja obra, “sem vulgaridade, [...] tem teor bastante erótico”.

Caso 6. O artista Flávio Colker (2010), em texto publicado no Blog Olhavê, argumenta que a obra de Alair só foi conhecida “*post-mortem*”, pois

Ela começa fundada na perversão, em imagem apropriada de um desconhecido, na multidão, imerso em cena casual [...] Na imagem, os rapazes estão despudorados, indiscretos e são inseridos em uma narrativa lasciva. Estão inconscientes, são objeto de um olhar que perverteu o sentido dos gestos, da cena e da paisagem. O *voyeur* recorta a circunstância, institui uma outra, erótica. Agora, os gestos têm um projeto lascivo. O *voyeur* se deleita em incorporar a cena em sua narrativa particular.

Caso 7. Numa entrevista a Silas Martí (2015), Sarah Meister, responsável pelo acervo fotográfico do MoMA, em Nova York, explica o que justificou uma compra recente de imagens de Alair para o acervo do museu: “Além do olhar fetichista, esses trabalhos estão cheios de amor [...] Existe uma ternura verdadeira nesse olhar, mesmo dirigido a algo distante”.

A partir das pistas oferecidas por Preciado, trago esses casos para compreensão dos conceitos acionados na análise do trabalho de Alair. Sua obra é vista como “erótica demais” ou mesmo como “erótico, mas sem vulgaridade” ou ainda dirigida a público com interesses “mais mundanos, não tão nobres assim”. Sobre este último comentário, pertencente ao caso 3, cabe notar como os autores dirigem a exposição às mulheres, já que ela fará o delírio “das visitantes”. Mesmo que nesse caso o intuito pareça mascarar o conteúdo homoerótico da exposição em questão, é bem interessante, na verdade, pois Alair (2014) desejava que sua obra transitasse para além dos guetos, e, no caso das mulheres, a recepção era bem favorável por parte de suas amigas e alunas que conheciam sua obra, pois, na visão delas, o conteúdo de seu trabalho parecia desvencilhar-se de certa ideia de machismo. Ainda, sobre o caso 3, o “Pena que é em Paris” parece também suavizar e, até mesmo, ironizar a fala anterior que se refere à falta de nobreza daquelas que apreciam a obra de Alair.

O caso 5 remete-nos à terceira estratégia que Preciado menciona, ou seja, “reduzir a uma identidade”, pois coloca no mesmo pacote Fassbinder, Alair Gomes e Pierre et Gilles por conta do conteúdo homoerótico, como se esse aspecto fosse suficiente para equalizar a obra desses artistas. Por qual a razão o homoerotismo deve ser a única estratégia curatorial ou de análise? Nesse sentido, já não me refiro somente ao caso 5, dado que se tratava de uma indicação de exposições; nesse caso, poderíamos questionar o porquê de alguém apreciar o trabalho de

Alair significar que vá se interessar automaticamente por Fassbinder e Pierre et Gilles, quando as obras desses três artistas são muito distintas entre si. A noção de “reduzir a uma identidade” não significa menosprezar os atravessamentos dessa identidade em uma obra, mas, certamente, devemos questionar a categoria de identidade, desse “idêntico a si mesmo” como uma categoria estável, coerente e unificadora de experiências, ainda mais quando todo feito de alguém de determinada identidade parece supor que não há singularidades, mas, sim, que são expressões identitárias e não performances situadas local e historicamente.

Se a obra de Alair ficar reduzida à questão identitária, também perdemos em estabelecer outras conexões que podem ressaltar a multiplicidade de seu trabalho, já que suas séries com uma quantidade imensa de imagens são um feito singular na fotografia brasileira.<sup>12</sup> Por que suas obras não poderiam ser expostas, trabalhadas e discutidas em conjunto com artistas que realizem obras de longa duração, por exemplo, em vez de ficar restritas a exposições, pesquisas, discussões de ou sobre “estética gay”?

Wilton Garcia (2004), por exemplo, classifica o trabalho de Alair Gomes dentro do que chamou de homoarte. Mesmo que Garcia, ao cunhar o conceito de homoarte, se apoie na noção de homoerotismo de Jurandir Freire Costa,<sup>13</sup> até que ponto seu conceito não contribui no processo de reduzir Alair a uma identidade? O que é considerado homoarte? A produção de criadores e criadoras gays e lésbicas? Isso incluiria pessoas trans quando se identificam como *gays* e lésbicas? Ou precisaríamos de uma trans-homoarte? Ou poderia se referir ao que é tematizado na obra, de modo que, uma pessoa heterossexual também pudesse realizar um trabalho de homoarte desde que trabalhe com a temática do homoerotismo? E quando pensamos na recepção? Muitas das imagens de Alair, por exemplo, erotizam o corpo masculino, mas o apresentam isolado, sem

---

<sup>12</sup> Por exemplo, *A Symphony of Erotic Icons*, produzida entre as décadas de 1960 e 1970, engloba um conjunto de 1.767 fotografias de nus masculinos. Diante do volume de imagens que acumulou ao longo de quase dez anos, Alair inspirou-se na música clássica e, desse modo, estruturou a sequência de fotos em cinco partes: *Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale* (Pereira, 2017).

<sup>13</sup> Criada para se opor a “homossexualismo” ou homossexualidade, pois, conforme nos aponta Jurandir Freire Costa (1992, p. 22-23), o homoerotismo busca afastar-se de qualquer alusão a doenças, desvios e perversões, além de negar a ideia de uma essência comum, orgânica e psíquica, aos chamados “homossexuais”, bem como pelo fato de não possuir caráter identitário, como no caso do “homossexualismo” que tem como derivação o substantivo “homossexual”.

interação com outros corpos; a sugestão homoerótica, portanto, não é tão óbvia para alguém que não conheça a autoria da foto e, com isso, as discussões que envolvem a sexualidade do fotógrafo. Mesmo que estivessem atentos à biografia do artista, não podemos pensar que uma mulher heterossexual, cisgênera ou não, sinta interesse, afinidade e desejo pelas imagens realizadas por Alair, como o próprio fotógrafo afirmou que ocorria? Essa relação não poderia, então, ser “heteroerótica”? Não poderíamos pensar também se essa homoarte é branca ou negra? Rica ou pobre? De *gay* ou de viado? O que esse conceito nos informa? É certo que os conceitos de que dispomos não dão conta da complexidade de nossas vidas, mas é preciso sensibilidade para enxergar para além das categorias macropolíticas de sexo, gênero, classe e raça, por exemplo.

De acordo com Joan Scott (1998), tornar visível a experiência em si apenas evidencia o fato da diferença, mas não oferece mecanismos para explorar a forma como tal diferença é constituída, seus meios de operacionalização e como age nos modos de subjetivação que formam sujeitos que veem e atuam no mundo.

Não são indivíduos que têm experiência, mas sim os sujeitos que são constituídos pela experiência. Experiência nesta definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado (Scott, 1998, p. 304).

No entender de Scott (1998, p. 318), “cada categoria tomada como fixa trabalha para solidificar o processo ideológico da construção-do-sujeito, tornando o processo menos e não mais aparente, naturalizando-o em vez de analisá-lo”. Ela entende que, para que uma mudança nesse sentido ocorra, é necessário compreender que o aparecimento de uma nova identidade nessa sopa de letrinhas não é inevitável, nem determinado. Não é algo que sempre esteve lá, que sempre existiu e estava inviabilizado na cartografia dominante. E menos ainda que sempre estará lá do mesmo modo.

Sem estarmos atentos aos processos históricos, não nos é possível perceber o relacionamento de diferentes categorias nos modos de subjetivação. Ou seja, sentidos relacionados à sexualidade, “homossexual” e “heterossexual”, por exemplo, como aponta Scott, fazem parte do mesmo terreno ontológico, pois,

“não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade especificando seus limites negativos”, como também a fronteira entre ambas não é imutável, pois operam dentro da mesma economia desejante, “cujos funcionamentos não são levados em consideração pelos estudos que procuram apenas tornar a experiência homossexual visível” (Scott, 1998, p. 303).

Também poderíamos pensar, atualmente, no caso do gênero, elementos como masculinidades e feminilidades, ou mesmo, cisgeneridades e transgeneridades como constituintes, de forma inter-relacionada, de uma mesma gramática de gênero. As análises resultantes desses processos falham ao não discutir como essas categorias estão relacionadas. Segundo Scott (1998), entender o surgimento das identidades enquanto acontecimentos discursivos e históricos não significa, contudo, se pautar em uma nova forma de determinismo linguístico, nem despossuir os sujeitos de possibilidade de agência. Significa recusar a separação entre experiência e linguagem ao insistir no caráter produtivo do discurso.

Dentro desse quadro de análise, acredito ser inegável que o homoerotismo seja um elemento a ser pensado quando falamos a respeito de Alair Gomes. Nessa linha, não entendo o homoerotismo masculino na obra de Alair Gomes como uma categoria cristalizada e acomodada no binarismo hétero/homo, masculino/feminino, mas sim como uma irrupção desestabilizadora da própria masculinidade heterossexual. Em certo sentido, a relação entre masculinidade e homoerotismo não desloca a masculinidade como sinônimo da heterossexualidade? Seguindo as proposições de Scott (1998), como dito, as homossexualidades parecem se fundamentar como o exterior constitutivo das heterossexualidades e em algumas das obras de Alair, como as séries de fotografias do conjunto *Beach*, que engloba as conhecidas imagens realizadas na praia de Ipanema, o fotógrafo parece captar essa trama de negociações nas relações entre masculinidades, sexualidade e afeto ao demonstrar como a fronteira entre homossexualidades e heterossexualidades são mais porosas do que aparentam ser (Pereira, 2018).

Para além da problemática da redução da arte produzida por grupos minoritários a categorias identitárias essencialistas, outro aspecto que evidenciei na cartografia que conduzi foi a redução a categorias oriundas da psicopatologia. A fim de compreender a patografia que recai sobre vida e obra de Alair, na qual são acionadas categorias de análise como “fetichista”, “voyeurista” e “perverso”, por

exemplo, irei me ater a alguns desses termos para exemplificar meu incômodo. Recorro inicialmente a Preciado, que me provocou a escrever este artigo. Começemos pelo fetiche.

O termo ‘fetiche’ (fetiço) aparece pela primeira vez na linguagem dos colonizadores portugueses em torno de 1552 para caracterizar os objetos usados em práticas religiosas e culturais das tribos africanas. As culturas africanas serão pensadas como hereges e submetidas às leis da Inquisição. O ‘fetichismo’ se converterá depois na noção etnológica nos livros de viagens do colono francês Charles de Brosses para denominar o estado mais primitivo da racionalidade religiosa em que o crente substitui a divindade por um objeto. Kant e Hegel retomarão a descrição do ‘primitivismo’ de Brosses para referir-se a esta ‘religião do objeto’ na religião dentro dos limites da mera razão (1793) e das Lições sobre a filosofia da história universal (1831), respectivamente. A mesma noção reaparece em 1842, quando Marx a utiliza para falar sobre o ‘fetichismo da mercadoria’: para Marx o fetichismo é uma patologia capitalista que leva o trabalhador a não reconhecer a mercadoria como fruto de sua própria exploração. Pouco depois, Alfred Binet cunhou a definição psicopatológica e sexual em *Le fetichisme dans l’amour* (1887): para Binet, o fetichista amoroso é um doente psíquico que desloca os órgãos genitais e reprodutivos para um objeto material (vivo ou inanimado: do nariz a um sapato) a que dedica adoração sexual. Krafft-Ebing recorrerá a essa definição que voltará a aparecer em Freud em 1927: culturalmente é necessário reprimir o fetichismo, conclui Freud, porque põe em questão a relação estável entre órgãos genitais e órgãos sexuais. Sem repressão ao fetichismo, todo órgão seria potencialmente sexual. *A noção de fetichismo traduz, portanto, a tentativa de patologizar toda prática religiosa e sexual que exceda os limites da razão colonial e da economia libidinal heterocentrada* (Preciado, 2014, p. 29-30, grifos meus).

Ao traçar, por intermédio de Preciado, as peregrinações pelas quais o conceito de fetiche ganhou significado, problematizo nossas escolhas conceituais, já que em alguns casos, esses termos, provenientes de uma taxonomia que buscou psiquiatrizar o prazer perverso (Foucault, 1988), são tomados como se fossem categorias neutras. Assim, direciono-me ao conceito de *voyeur*, talvez

um dos mais acionados para análise da obra de Alair.<sup>14</sup> Nos dias de hoje, o voyeurismo<sup>15</sup> ainda figura na CID-10 (a Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde), publicada pela Organização Mundial da Saúde (OMS), sendo listado entre os Transtornos de Preferência Sexual; está incluído também no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5, organizado pela Associação Americana de Psiquiatria (APA), cujos critérios diagnósticos do transtorno voyeurista são classificados em três itens:

A. Por um período de pelo menos seis meses, excitação sexual recorrente e intensa ao observar uma pessoa que ignora estar sendo observada e que está nua, despindo-se ou em meio a atividade sexual, conforme manifestado por fantasias, impulsos ou comportamentos. B. O indivíduo colocou em prática esses impulsos sexuais com uma pessoa que não consentiu, ou os impulsos ou as fantasias sexuais causam sofrimento clinicamente significativo ou prejuízo no funcionamento social, profissional ou em outras áreas importantes da vida do indivíduo. C. O indivíduo que se excita e/ou coloca em prática os impulsos tem, no mínimo, 18 anos de idade (Transtorno voyeurista, 2014, p. 686).

Ao pensar na história do conceito de voyeurismo, eu destacaria a publicação, em 1905, de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Sigmund Freud (2016, p. 40), em que o psicanalista define a “meta sexual normal” como aquela relativa a relações heterossexuais nas quais ocorre “a união dos genitais no ato denominado copulação, que leva à resolução da tensão sexual e temporário arrefecimento do instinto sexual”, sendo os desvios dessa meta denominados perversão.

<sup>14</sup> Conforme André Pitó (2014, p. 7), desde pelo menos o final da década de 1990, com a publicação de *Arte Internacional Brasileira*, na qual o autor, Tadeu Chiarelli, cita o “voyeurismo de cunho homoerótico” de Alair Gomes, poderíamos dizer que a categoria *voyeur* tem sido acionada para analisar a obra de Alair Gomes, com especial destaque aos trabalhos de João Luiz Vieira, Wilton Garcia e Alexandre Santos. Este último foi o curador de uma exposição individual de Alair Gomes, realizada em Porto Alegre, em 2008, cujo título era Alair Gomes, um *voyeur* natural. No contexto de exposições, também destaco a *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*, com curadoria de Lisa Sudcliffe, montada na Tate Modern (Londres), no San Francisco Museum of Modern Art (São Francisco) e no Walker Art Center (Minneapolis), em 2010 a primeira e 2011 as outras duas.

<sup>15</sup> Para mais informações, consulte Smith, R. Sencer. Voyeurism: A review of literature. *Archives of Sexual Behavior*, 5(6), 1976. Disponível em: <https://bityli.com/3xUOk>. Acesso em 3 ago. 2022.

Embora Freud reconheça que o toque e o olhar são “normais” enquanto meta provisória que tenha como finalidade a prática sexual genital, quando *o prazer de olhar*, em vez “de preparar, reprime a meta sexual normal” (p. 50), ele é considerado perversão.

Ou seja, voyeurismo para designar aquele que vê sem ser visto não é um termo neutro; a ação que ele busca descrever implica uma valoração moral quando tal prática é entendida como um olhar perverso, doentio, transtornado. Por meio da cartografia *queer*, acredito que devemos questionar os pressupostos que criam as relações entre olhar/normal/neutro *versus* olhar/perverso/marcado, de forma a naturalizar ambos e privilegiar o primeiro como meta desejável e o segundo como patológico, abjeto.

Alair não desempenhou esse papel; seu trabalho como fotógrafo é corporizado. O comentário de Coutinho no caso 1 sobre a exposição As Artes no Shopping,<sup>16</sup> realizada no Shopping Cassino Atlântico (Figura 1-2), que se tratava da segunda exposição de Alair Gomes no Brasil, demonstra as “suspeitas” acerca da “identidade” do artista, ou seja, poderíamos questionar o quanto Alair podia se beneficiar desse olhar *voyeur* que vê sem ser visto, que vê sem ser marcado. Sobre o evento, o próprio Alair comenta:

Quando eu fiz a exposição da sequência dos cento e tantos (ou trinta) garotos andando na praia, lá no Shopping Cassino Atlântico, um coronel, do condomínio do Cassino Atlântico, que era simplesmente o representante da ilibada Capemi, proprietária da maioria das lojas do shopping, fez um escândalo, dizendo que minha exposição era absolutamente imoral – parece até que puxou um revólver – e que não permitia, em nome da ilibada Capemi, que o trabalho fosse exibido (Gomes, 2014, n.p.).

---

<sup>16</sup> Mesmo que concorde com Santos (2006) quanto a ser possivelmente apressado supor que a danificação das obras expostas nessa exposição tenha sido por conta de seu conteúdo, já que a exposição se deu num *shopping* e a empresa que a organizou não tinha habilidade no trato com obras de arte, cabe ressaltar que, das 185 fotos exibidas, somente quatro voltaram intactas. De modo que, o próprio ressarcimento de Alair, por conta do prejuízo de ter quase toda sua obra exposta destruída, só se deu após inúmeras cartas enviadas à organização da exposição reclamando seu prejuízo.

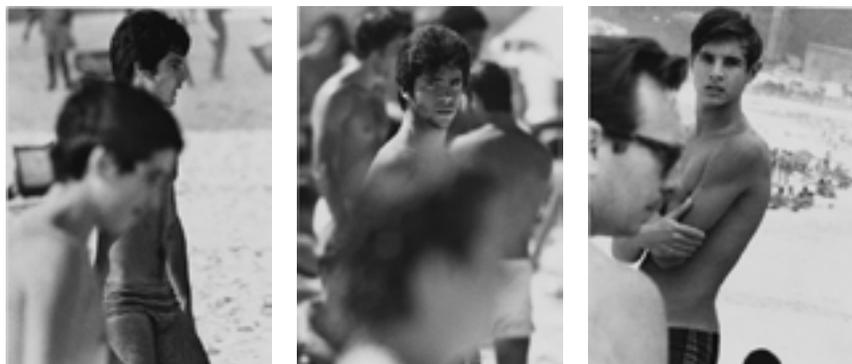


**Figuras 1-2**

Exposição As artes no Shopping, Shopping Cassino Atlântico, Rio de Janeiro, 1980 Coleção Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional  
Fonte: Gomes, 2001, p. 118

Observem os elementos que Coutinho utilizou para escrever sua matéria, “uma mãe passeando com seus filhos”, afinal, *shopping* é lugar de família, ou “uma bela mulher vê as fotos”, novamente, o conteúdo de Alair, quando permitido, em muitos casos, é heterossexualizado nas narrativas; e a “bela mulher” pergunta a uma amiga: “Será que o fotógrafo é homossexual?”. Estaria sugerindo que isso seria um problema?<sup>17</sup>

Se por um momento levarmos em consideração o fato de que o conceito de voyeurismo não é utilizado enquanto um ideal patológico, ele se efetivaria se o tomarmos pela ideia daquele que vê sem ser visto? (Figuras 3-5).



**Figuras 3-5**

Alair Gomes, *Beach Triptych* n. 3, fotos, [anos 1980]  
Fundação Biblioteca Nacional  
Fonte: Chiodetto, 2015, p. 17

<sup>17</sup> Essa heterossexualização do público, em alguns momentos, teve como contrapartida, em um caso isolado, o fato de o próprio Alair ser tomado a partir de uma visão heterossexista, quando Luiz Ryff (1995, n.p.), em uma matéria para a *Folha de S. Paulo*, ao comentar a doação do acervo de Alair Gomes para a Biblioteca Nacional, envolveu Alair Gomes numa relação incestuosa, ao casá-lo com sua irmã, já que afirmou que a coleção fora doada por “Aíla Oliveira Gomes, viúva do fotógrafo”.

Numa entrevista a Joaquim Paiva, perguntado sobre as reações dos garotos em relação a sua “fotografiação” na praia, Alair responde:

Esses garotos têm uma consciência extremamente nítida de sua excepcional beleza, têm a mais do que justificável necessidade de exibir essa beleza. E um dos modos mais autênticos, genuínos e justos que eles têm de fruir a própria beleza; que ele saia em lugar público exibindo seu corpo, nada para ele pode ser mais natural do que receber uma homenagem à beleza dele. Em última análise, creio que, quando eles me percebem fotografando obsessivamente, entendem isso como uma homenagem que eu estou prestando à beleza deles, e isso deve torná-los satisfeitos. É verdade que, pela quantidade fantástica de preconceitos sociais, eles imediatamente identificam a atração que estão exercendo sobre mim como homossexualismo de minha parte. Principalmente em público, eles não querem compactuar com isso. De modo que a atitude, na imensa maioria dos casos, é fingir que ignoram que eu estou fotografando. Entretanto, ele se deixa fotografar (Gomes, 2014, n.p.).

Em outro momento da entrevista, entretanto, Alair afirma que já obteve protestos:

Em relação à minha “fotografiação” em praia, há uma coisa interessantíssima: eu já tive protestos. Felizmente são raríssimos. Muito raros, mas tão raros mesmo que não cria nenhuma inibição de voltar à praia tantas vezes quanto tempo eu tenha para fotografar. Muitas vezes há risos em torno de mim, as pessoas apontam, riem como se eu fosse um palhaço, um doido. Mas esses não são os garotos. Desse número mínimo de protestos há uma coisa engraçadíssima: a imensa maioria desses protestos, 90% dos protestos, foram de garotos feios que eu não estava fotografando (Gomes, 2014, n.p.).

A resposta de Alair sugere que apenas em certas circunstâncias os fotografados não tinham consciência de que o estavam sendo, já que relata que se deixam fotografar, mas também que aqueles que reclamavam o faziam, exatamente, por não estar sendo fotografados. Parece que ninguém chamou de *voyeur* os ilustres criadores da canção “Garota de Ipanema” por eles observarem as garotas que

“passavam” e se valerem dessa experiência como inspiração para suas criações. Será que o direcionamento da categoria *voyeur* à obra de Alair é tão ingênuo como, em alguns casos, aparentaria ser?



Figuras 6-7  
Alair Gomes, *Sem Título*,  
1970/1980, fotos, nitrato  
de prata sobre papel fotográ-  
fico, 24 x 18cm cada. Fonte:  
Chiodetto, 2016, p. 15

Colker (2010) traz elementos que, retirados do contexto moralizante que pavimenta sua argumentação, são importantes a se pensar, como as questões éticas de fotografar alguém sem ser visto e utilizar essa imagem numa obra de arte. Alair não era totalmente alheio a essa situação; por exemplo, na série *Symphony of Erotic Icons*, ele inseriu no final da composição uma fotografia com o seguinte texto: “Há apenas um característico comum no relacionamento entre o autor desta composição e seus figurantes: o consentimento destes em posar. Nisto consistiu em diversos casos a intimidade da relação”. Nesse sentido, o problema não é tanto a discussão sobre consentimento, mas sim a carga moral atribuída na análise de Colker, ainda mais quando é pautada num desconhecimento do trabalho de Alair, um fotógrafo que possui mais de 16 mil fotografias e 150 mil negativos, sendo muito difícil generalizar e reduzir Alair em seus termos, mesmo que quiséssemos seguir por meio de narrativa centrada na noção de voyeurismo e fetiche.

## Conclusão

Tive como intuito neste artigo oferecer algumas pistas para que a obra de Alair não seja confinada em parâmetros de controle biopolítico, como a redução a categorias identitárias essencialistas ou àquelas oriundas da psicopatologia. A partir da cartografia *queer*, entendo que no campo das artes, devemos repensar as relações entre historiografia e biografia, norma e ficção, experiência e testemunho (Preciado, 2017). É necessário parar de pensar em “arte de mulheres, na arte de homossexuais, dos povos não ocidentais ou dos loucos” e problematizar “de que maneira a arte funciona histórica e politicamente como tecnologia de produção de subjetividade, de normalização ou de resistência”<sup>18</sup> (Preciado, 2014, p. 24). Em vez de buscar explicar o que seria homoarte, estética *gay* ou de que modo a arte quando realizada por grupos minoritários transmite a verdade de suas existências, como se existisse uma verdade *gay* a ser transmitida, entendo que devemos buscar compreender de que modo a heterossexualidade é construída como normalidade, como uma não marca, e qual o efeito desse processo nos aparatos artísticos. Alguns conceitos podem, se tomados de forma acrítica, congelar as diferenças em vieses identitários estancos.

Na entrevista que Alair Gomes (2014) concedeu a Joaquim Paiva, este comenta para Alair que “seu trabalho fotográfico expressa muito de você mesmo, muito de sua visão do mundo” e pergunta se ele está de acordo ou não, bem como se deseja acrescentar algum comentário sobre esse aspecto. Alair responde que “Não. Não há o menor reparo a fazer sobre isso. É puramente a verdade”. E continua:

Mas acontece que a pretensão era maior ainda, era a crença no sentido de transcender a subjetividade, transcender a minha personalidade, quase que tentar mesmo o equivalente ao pensamento filosófico, através dos gêneros de imagens. Então, não era expressar meu sentimento, era quase que uma pretensão – por isso eu disse que eu sabia que ela era absurda, mas a despeito de eu saber que ela era absurda –, que eu nutria, objetivar isso era uma ideia que inclusive me parecia possível, tornar isso acessível às outras pessoas (Gomes, 2014, n.p.).

<sup>18</sup> No original: *arte de mujeres, en el arte de los homosexuales, de los pueblos no-occidentales o de los locos [...] de qué manera el arte funciona histórica y políticamente como una tecnología de producción de subjetividad, de normalización o de resistencia.*

Por isso, busquei discutir como nossas escolhas conceituais são políticas e não devem ser vistas como algo secundário a ser problematizado. O voyeurismo, comumente utilizado na referência a Alair em produções acadêmicas e materiais na imprensa, parece-me insuficiente, além de problemático para abordar a obra do fotógrafo, obnubilando inúmeras possibilidades de encontro com essa obra. Na minha visão, os usos dessa noção são feitos de forma acrítica, não há uma reflexão, por exemplo, sobre quais as consequências de acionar conceitos que são oriundos do vocabulário da psicopatologia para a análise de obras de arte. Entendo, contudo, que os conceitos não estão enclausurados nos contextos em que foram criados; podem ser ressignificados, como é o caso da própria palavra *queer*. Não é, porém, enquanto uma reapropriação crítica que o conceito de *voyeur* é atribuído a Alair. Nos casos em que não parece haver uma intenção de o patologizar, no máximo, me parece ser utilizado de forma impensada, como se fosse um termo neutro. Minha preocupação está relacionada com a forma pela qual certos conceitos parecem ser utilizados como forma de esconder o desejo velado por identidades *prêt-à-porter* (Rolnik, 1997). Com os estudos *queer*, me interessa pelo fracasso que ocorre nas impossibilidades de repetir as normas de gênero e sexualidade, quando os traços que contornam as identidades tremem, racham. *Queer* é o desejo que se revela nessa impossibilidade. De modo que, *queer* não é algo que somos, mas o que queremos. Querer não consciente, querer que não se pauta pela ideia de uma escolha voluntária, se trata de devir. Com isso, também não faria sentido tomar Alair Gomes como *queer*. Ao contrário, aqui o *queer* é somente o que guiou o encontro com sua obra por meio da cartografia que conduzi.

**Bruno Pereira** é mestre em psicologia e sociedade e graduado em psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, campus de Assis, SP. Especialista em fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Estadual de Londrina, UEL.

### Referências

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. Sexo en público. In: JIMÉNEZ, Rafael (Ed.). *Sexualidades transgressoras*. Barcelona: Içaria, 2002.

BESSA, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-*queer*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan.-jun. 2015. Disponível em: <https://bityli.com/cY9yA>. Acesso em 3 ago. 2022.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 441-474, dez. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/qyvuh>. Acesso em 3 ago. 2022.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Sobre o anarquismo: uma entrevista com Judith Butler. *Política & Trabalho. Revista de Ciências Sociais*, n. 36, abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/12860/7415>. Acesso em 3 ago. 2022.

BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CHIODETTO, Eder. *Young male: fotografias de Alair Gomes*. São Paulo: Casa Triângulo, 2016.

CHIODETTO, Eder. *Alair Gomes: Percursos*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015. (Catálogo de exposição).

COLKER, Flávio. O caso Alair. In: COLKER, Flávio. *Blog Olhavê*, 29 mar. 2010. Disponível em: <https://bityli.com/OFmsG>. Acesso em 3 ago. 2022.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício. Estudos sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COUTINHO, Wilton. O fantástico show da arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1980.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos [1901-1905]. Obras completas*, v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARCIA, Wilton. Alair Gomes e a fotografia. In: *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

GAY e culto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 119, n. 207, 1 nov. 2009.

GOMES, Alair. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes. [1983]. *ZUM #6*, 22 ago. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/kJnQI>. Acesso em 3 ago. 2022.

GOMES, Alair. *Alair Gomes*. Paris: Fondation Cartier pour L’Art Contemporain, 2001. (Catálogo de exposição).

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 1995. Disponível em: <https://bityli.com/zgvff>. Acesso em 3 ago. 2022.

MARIA, Cleusa. Informe de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 nov. 2003, Caderno B.

MARTÍ, Silas. Mostra em SP joga luz sobre olhar voyeurístico do fotógrafo Alair Gomes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2015, Ilustrada.

MENEZES, Paulo Cabral; TAVARES, Tatiana. Úteis e fúteis. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2001.

MIGNOLO, Walter D. *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/ decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

MINH-HA, Trinh T. A busca totalizante do significado. In: *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MISKOLCI, Richard. A teoria *queer* e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, jun. 2009. Disponível em: <https://bityli.com/KrgAA>. Acesso em 3 ago. 2022.

PEREIRA, Bruno. Heterotopias do (in)desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes. *Revista Periódicus*, v. 1, p. 62-78, 2018. Disponível em: <https://bityli.com/vV5iy>. Acesso em 17 maio 2021.

PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2017.

PERLONGHER, Néstor. Los devenires minoritarios. In: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

PITOL, André. Crítica de arte e análise crítica do discurso: interpretações sobre a produção fotográfica de Alair Gomes. *Revista Escrita (online)*, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/XEXJc>. Acesso em 19 maio 2021.

POLLOCK, Griselda. Old bones and cocktail dresses: Louise Bourgeois and the question of age. *Oxford Art Journal*, v. 22, n. 2, 1999. Disponível em: <https://bityli.com/Oyvpy>. Acesso em 15 maio 2021.

PRECIADO, Paul B. Cartografias *queer*: O *flâneur* perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica ou como fazer uma cartografia *zorra* com Annie Sprinkle. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://bityli.com/CH3eD>. Acesso em 15 maio 2021.

- PRECIADO, Paul B. El miembro fantasma: Carol Rama y la historia del arte. In: PRECIADO, Paul B. et al. *La pasión según Carol Rama*. Barcelona: Macba, 2014.
- PRECIADO, Paul B. Terror anal. in: HOCQUENGHEM, Guy, El deseo homosexual. Melusina, 2009.
- PULTZ, John. *The body and the lens: photography 1839 to the present*. New York: Calmann and King Ltd, 1995.
- ROLNIK, Suely. Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: GALLI FONSECA, Tânia; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização, In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e subjetividade. Saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997.
- RYFF, Luiz Antônio. Fotos de Carnaval viram acervo público. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, sábado, 25 fev. 1995. Ilustrada.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, 1998.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STUBS, Roberta et al. Corpos, subjetivações estéticas, arte e feminismos: passagens na pesquisa em psicologia. *Fractal: Revista de Psicologia*. Niterói, v. 27, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/C11yw>. Acesso em 3 ago. 2022.
- TRANSTORNO VOYEURISTA. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- WITTIG, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

PEREIRA, Bruno. Cartografias *queer* nas artes visuais: notas a partir da recepção da obra de Alair Gomes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 69-92, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## As múltiplas experimentações artísticas de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica

*Tee Corinne's multiple artistic experiments and a brief reflection on lesbian art*

Lívia Bittencourt Auler

 0000-0002-5484-3295  
liviaauler@gmail.com

### Resumo

O presente artigo apresenta trabalhos de Tee Corinne, artista norte-americana que explorou diversos aspectos das relações entre mulheres. Considerada uma das pioneiras a abordar o erotismo lésbico, é lembrada especialmente por seu trabalho fotográfico, embora tenha trabalhado com diferentes suportes e linguagens. Lésbica, Tee buscou, em suas produções tanto artísticas quanto teóricas ao longo de toda a sua trajetória, trazer visibilidade para as interações íntimas e afetivas entre mulheres. A partir de seus trabalhos poéticos e reflexões escritas, parte-se para uma discussão sobre a representatividade lésbica no campo das artes visuais e abre-se a possibilidade para refletir sobre o que constituiria uma arte lésbica e feminista.

### Palavras-chave

Artista lésbica. Arte lésbica. Tee Corinne. Feminismo.

### Abstract

*This article presents works by Tee Corinne, north american artist who explored various aspects of relationships between women. She is considered one of the pioneers to approach lesbian eroticism and is remembered especially for her photographic work, although she has also worked with different types of media. Tee was a lesbian woman who sought to bring visibility to the intimate and affective interactions between women, both in her artistic and theoretical productions, throughout her trajectory. From her artistic works and written reflections, it is possible to start a discussion about lesbian representation in the field of visual arts and to reflect on what could be a lesbian and feminist art.*

### Keywords

*Lesbian artist. Lesbian Art. Tee Corinne. Feminism.*

A artista Tee Corinne (1943-2006) procurou abranger, ao longo de sua produção, os mais variados aspectos da existência lésbica: buscou referências de suas antepassadas; explorou imagens sexuais entre mulheres; incluiu mulheres fora dos padrões tidos como tradicionais; realizou autorretratos e diversos retratos com suas companheiras. Uma revisão de seu trabalho artístico revela com nitidez sua busca incessante por diferentes possibilidades de representação e visualidades lésbicas. Em suas palavras: “Eu tentei, sempre, mover-me a partir de uma posição de honestidade, ser fiel às minhas paixões e seguir minha visão aonde quer que ela pudesse me levar”<sup>1</sup> (Corinne, 1997, p. 4).

A partir do trabalho de Tee<sup>2</sup> desenvolvo breve reflexão: o que é, afinal, arte lésbica? O que a distingue e quem a poderia produzir e definir? Existe uma sensibilidade, um olhar lésbico? Para aprofundar essas questões, apresento alguns pensamentos de mulheres que produziram textos e análises acerca do assunto, entre elas Harmony Hammond (2000), Tessa Boffin e Jean Fraser (1991), Terry Wolverton (2011) e a própria Tee Corinne (1997).

Nas palavras de Boffin e Fraser (1991, p. 58), “o olhar lésbico é um ato transgressivo. E a transgressão é o primeiro passo para uma nova definição e um novo marco”.<sup>3</sup> É, portanto, sob essa perspectiva de transgressão, de subversão, que proponho pensarmos os trabalhos e as reflexões contidas neste artigo e, a partir disso, construir novos relatos e novos horizontes.

## O corpo lésbico nas fotografias de Tee Corinne

Tee Corinne nasceu em St. Petersburg, no estado da Flórida, nos Estados Unidos, em 1943. Interessada em artes desde cedo, realizou graduação e mestrado em artes visuais. Seus trabalhos incluem desenhos, fotografias, livros, publicações independentes e contribuições em diversas revistas feministas.

---

<sup>1</sup> No original: *I have tried, always, to move from a position of honesty, to be true to my passions and to follow my vision wherever it might lead.* Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é da autora.

<sup>2</sup> Mencionarei, diversas vezes, os primeiros nomes das artistas abordadas, e não seus sobrenomes. Faço isso com a intenção de desestabilizar a lógica patriarcal de nomeação pelo sobrenome paterno.

<sup>3</sup> No original: *The lesbian gaze is a transgressive act. And transgression is the first step towards a new definition and a new boundary.*

Nos primeiros anos da vida adulta, Tee foi casada com um homem e ministrou aulas em diferentes escolas de seu país. No início dos anos 1970, entretanto, juntou-se ao movimento feminista, assumiu-se lésbica e, em suas palavras (apud Butler, 2007, p. 225), “Lentamente, permiti que a artista em mim ressurgisse”.<sup>4</sup> Nessa mesma época, ela começou a criar, conscientemente, imagens lésbicas (Corinne, 1997).

Em 1974, trabalhou voluntariamente em um teleatendimento de informações anônimas e gratuitas sobre sexo – o San Francisco Sex Information, criado por duas ativistas feministas. Ali, Tee percebeu que poderia fazer disso um trabalho artístico, pois tinha consciência de viver em uma era na qual as mulheres desconheciam o próprio corpo e não possuíam informações sobre saúde sexual. Assim, passou a desenhar genitálias femininas: “Eu não tinha certeza do que faria com os desenhos dos órgãos genitais femininos, mas pensei que eles eram importantes e poderosos, e senti intensa conexão emocional com eles”<sup>5</sup> (Corinne apud Butler, 2007, p. 225).

As diversas ilustrações contendo vulvas foram reunidas em 1975 numa publicação, o *Cunt Coloring Book* (Corinne, 2016). Na introdução da edição de 1988, Tee Corinne registra que a intenção, ao apresentar aquelas belas e informativas imagens, era que expressassem afirmação e proporcionassem prazer. A artista declara, ainda, que os desenhos exibidos no livro são inspirados em vulvas de mulheres reais. Segundo Cornelia Butler (2007, p. 226), o trabalho é “tanto um objeto de arte conceitual espirituoso como um guia educacional da anatomia feminina”.<sup>6</sup>

Os desenhos são parecidos com as imagens contidas em livros educacionais ou revistas infantis para colorir e, assim, possibilitam uma interação específica com quem olha. No texto introdutório de *Cunt coloring book*, Tee afirma: “Organizei os desenhos em um livro de colorir, porque uma das principais maneiras de aprender a entender o mundo, quando crianças, é colorindo”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> No original: *slowly allowed the artist in me to re-emerge.*

<sup>5</sup> No original: *I wasn't sure what I would do with drawings of women's genitals, but I thought they were important and powerful, and I felt an intense emotional connection to them.*

<sup>6</sup> No original: *both a witty conceptual art object as well as an educational guide to women's anatomy.*

<sup>7</sup> No original: *I organized the drawings into a coloring book because a major way we learn to understand the world, as children, is by coloring.*

(Corinne, 2016, p. 1). Ela complementa: “como adultas, muitas de nós ainda precisamos aprender sobre nossa anatomia sexual externa. Colorir é uma maneira de a criança em cada uma de nós revisar e recuperar essa parte do corpo da qual fomos alienadas”<sup>8</sup> (p. 1).

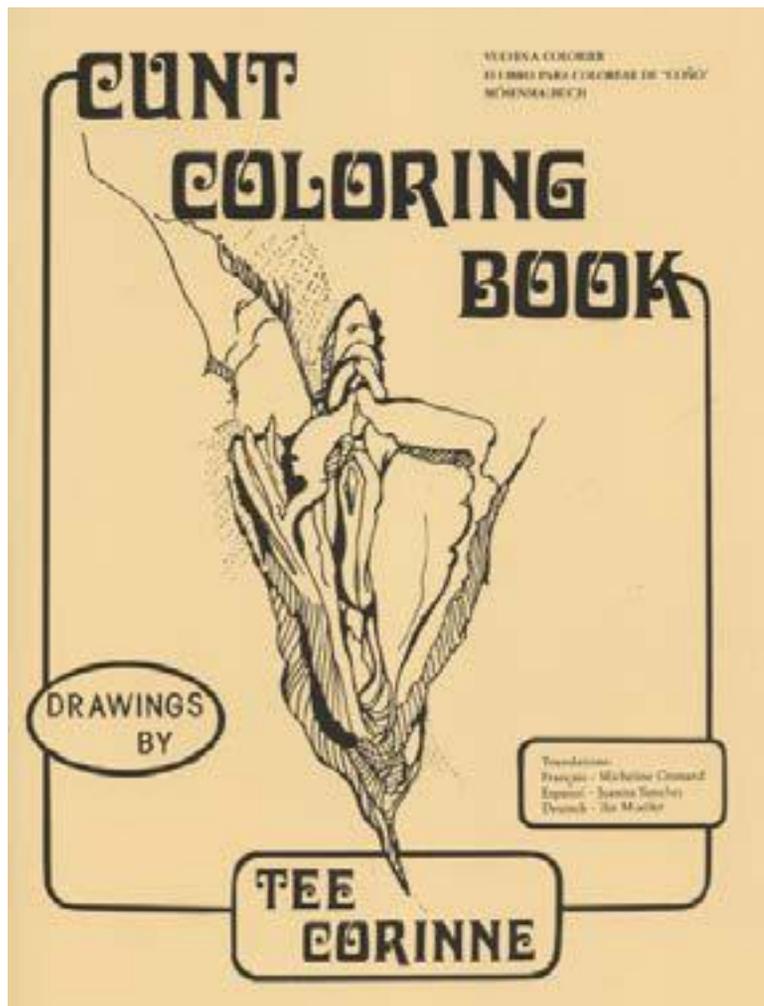


Figura 1  
Tee Corinne, *Cunt coloring book*, 1988  
Fonte:  
[https://www.amazon.com/Cunt-Coloring-Book/dp/B00RWQNP2/ref=sr\\_1\\_1?keywords=cunt+coloring+book&qid=1568158856&s=books&sr=1-1](https://www.amazon.com/Cunt-Coloring-Book/dp/B00RWQNP2/ref=sr_1_1?keywords=cunt+coloring+book&qid=1568158856&s=books&sr=1-1)

<sup>8</sup> No original: *as adults many of us still need to learn about our external sexual anatomy. Coloring is a way for the child in each of us to revision and reclaim this portion of our bodies from which we have been estranged.*

Também durante os anos 1970, Tee aprofundou os trabalhos em fotografia. Suas imagens mais conhecidas são feitas de negativos solarizados – assim, ela mantinha a privacidade das modelos. Segundo Jan Zita Grover (1991, p, 228), essas imagens manipuladas funcionavam como “um correlato para o *status* da lésbica pública: presente mas invisível, fora mas escondida, provocadora mas necessitando de proteção”.<sup>9</sup> Além da visibilidade lésbica, ela se preocupava com a inclusão de mulheres fora do padrão dito tradicional: buscava mulheres de idades e corpos variados, não brancas e também retratou mulheres com deficiência física: “como lésbica interessada em imagens sexuais, fiz desenhos e fotografias eróticas, tentando incluir amplamente distintos corpos, atividades e diversidade racial”<sup>10</sup> (Corinne, 1997, p. 4).



Figura 2  
Tee Corinne, *Untitled*, s/d  
Fonte: Lesbian Herstory  
Archives, Nova York, EUA

<sup>9</sup> No original: *a correlative for the status of the public lesbian: present yet invisible, out yet hidden, provocative yet in need of protection.*

<sup>10</sup> No original: *as a lesbian interested in sexual imagery I made erotic drawings and photographs, trying to be broadly inclusive of body types, activities and racial diversity.*

Goddesses for the New Millennium, uma série de 20 fotografias de torsos de mulheres entre 23 e 84 anos, nasceu do interesse da artista em acompanhar o envelhecimento do corpo das mulheres. No desenvolver dos retratos, ela encontrou ecos de antigas figuras de poder feminino, como a Vênus de Willendorf, a Vênus de Laussel, Maiden e esculturas originais da Moravia, Malta, Índia e México (Corinne, [2005]). Enquanto trabalhava, Tee percebeu “que algumas das figuras tradicionalmente rotuladas como ‘deusas da fertilidade’ são, provavelmente, celebrações do corpo das mulheres na menopausa, imagens com linhas furiosas, mutáveis e fluidas”<sup>11</sup> (Corinne, [2005]). Novamente ela utilizou técnicas de solarização, reexpondo o negativo à luz branca durante o processo, e, assim, algumas áreas revertiam e outras não.



Figura 3  
Tee Corinne, *Goddess #1*, s/d  
Fonte: <http://varoregistry.org/corinne/index.html>

<sup>11</sup> No original: *I realized that some of the figures traditionally labelled as “fertility Goddesses” are more likely celebrations of menopausal women’s bodies, images with raging, changing, flowing lines.*

**Figura 4**

Tee Corinne, *Untitled*, 1976  
Fonte: *Sinister Wisdom*, v. 1,  
n. 3, 1977

Tee Corinne desenvolveu, também, profunda investigação das relações sexuais entre mulheres. Segundo a artista, em seu trabalho há imagens explicitamente sexuais e simbolicamente sexuais. Uma de suas fotografias mais conhecidas é *Untitled*, 1976, que ficou bastante famosa no meio feminista por ser capa do volume 1, número 3, da revista *Sinister Wisdom*,<sup>12</sup> em 1977. A mesma imagem também é capa do livro *A Queer Little History of Art* (Pilcher, 2017).



<sup>12</sup> Revista multicultural de literatura e arte lésbica iniciada em 1976 no estado da Carolina do Norte (EUA), por empreendimento de Catherine Nicholson e Harriet Ellenberger; ainda operante e já tendo ultrapassado, com seus quatro números anuais, o 120, é a revista lésbica com mais edições.

Segundo Boffin e Fraser (1991, p. 10), as representações não apenas refletem a sexualidade, mas desempenham papel ativo na produção de seus significados: “a sexualidade é sempre mediada e é através de representações que nossos corpos e nossas fantasias passam a ser organizados sexualmente”.<sup>13</sup> Sobre as imagens sexuais em seus trabalhos, Tee afirma que

As imagens sexuais têm um impacto icônico imediato: se eu mostrar uma foto de duas mulheres envolvidas em sexo oral, não preciso explicar que elas são mais do que apenas boas amigas. Embora as lésbicas tenham sido definidas pelo mundo exterior primariamente por nossa sexualidade, existem poucas imagens explícitas de sexo disponíveis para a maioria das mulheres<sup>14</sup> (Corinne, 1997, p. 8).



Figura 5  
Tee Corinne, *Untitled*, s/d  
Fonte: Lesbian Herstory  
Archives, Nova York, EUA

<sup>13</sup> No original: *sexuality is always mediated and it is through representations that our bodies, and our fantasies, come to be sexually organized.*

<sup>14</sup> No original: *Sexual imagery has an immediate iconic impact: if I show a photo of two women involved in oral sex I don't have to explain that they are more than just good friends. Although lesbians have been defined by the outside world as primarily by our sexuality, there have been few explicit sex images available to most women.*

Outro desdobramento das imagens eróticas está no livro *Yantras of Womanlove*, que contém poesia de Jacqueline Lapidus e ilustrações produzidas por Tee Corinne – mais de 60 mulheres se voluntariaram para ser fotografadas. No prefácio, Tee afirma que começou a sonhar com a publicação quatro anos antes, quando a mulher por quem estava apaixonada precisou mudar de cidade, e elas acabaram o relacionamento. A ideia do livro “tornou-se como uma amante para mim durante um dos invernos mais difíceis que conheci enquanto adulta – sustentando-me e dando-me um motivo para continuar”<sup>15</sup> (Corinne, Lapidus, 1982, p. 7).

A palavra *yantras* significa, de acordo com a artista, representações diagramáticas de áreas de energia, e foi retirada de um livro de yoga tântrica: “*yantras* é sobre a espiritualidade da sexualidade, a transcendência que pode ocorrer quando se faz amor com nós próprias e com as outras”<sup>16</sup> (Corinne, Lapidus, 1982, p. 8). Na introdução do livro, Margaret Edmondson Sloan-Hunter (1982, p. 14) escreve:

A erótica lésbica é importante, se não por outro motivo, porque retrata mulheres que amam mulheres através da lente, caneta ou pincel da mulher que sabe e sente como é essa experiência. A artista erótica lésbica não deve ser vista como pornógrafa, porque sua cultura, perspectiva e consciência são completamente diferentes. Ela retrata imagens que são sexuais, sensíveis, estimulantes, eróticas e apaixonadas. Ela tem o direito e o privilégio de refletir sobre a sexualidade lésbica como a conhece, vê e vive.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> No original: *became like a lover for me through one of the most difficult winters I have known as an adult – sustaining me and giving me a reason to go on.*

<sup>16</sup> No original: *yantras is about the spirituality of sexuality, the transcendence that can take place when making love to ourselves and others.*

<sup>17</sup> No original: *Lesbian erotica is important, if for no other reason, because it portrays women-loving-women from the lens, pen or brush of the woman who knows what that experience is and feels like. The lesbian erotic artist must not be viewed as a pornographer, because her culture, perspective and consciousness are completely different. She portrays images that are sexual, sensitive, stimulating, erotic and passionate. She has the right and privilege of reflecting back to lesbians sexuality as she knows, sees and lives it.*



**Figura 6**  
Tee Corinne, da série Yantras  
of Womanlove, 1982  
Fonte: Corinne, Lapidus, 1982

Tee Corinne buscou investigar a identidade lésbica pelas mais variadas formas – além das imagens de casais envolvidos em um momento íntimo e sexual, produziu diversos autorretratos e registrou, durante muitos anos, seus próprios relacionamentos com outras mulheres. Com a fotógrafa Honey Lee Cottrell Tee viveu seu primeiro namoro oficial, em 1975, após ter definitivamente se assumido lésbica.

Meus autorretratos são outro grupo de imagens com potencial para sinalizar ‘lésbica’ para o(a) espectador(a) experiente. Como muitas(os) fotógrafas(os), eu me uso como sujeito praticamente desde quando passei a ter uma câmera. Quando passei a me envolver com mulheres, comecei a incluir minhas amantes nas imagens, muitas vezes de maneiras que eu esperava que indicassem à espectadora que havia um relacionamento entre nós<sup>18</sup> (Corinne, 1997, p. 9).

<sup>18</sup> No original: *My self-portraits are another group of images which have the potential to signal ‘lesbian’ to the knowledgeable viewer. Like many photographers, I have used myself as a subject almost as long as I have had a camera. When I became involved with women I began including my lovers in the images, sometimes in ways which I hoped would indicate to a viewer that there was a relationship between us.*



**Figura 7**  
Tee Corinne, *Caroline Overman & Tee Corinne*, ca. 1980  
Fonte: <https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>

**Figura 8**  
Tee Corinne, *Beverly & Tee*, 1989, 1990, 2004  
Fonte: [https://qcc2.org/tee-corinne-picturing/](https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/)



**Beverly & Tee 1989**



**Beverly & Tee 1990**



**Beverly & Tee 2004**



**Beverly & Tee 2004**

Tee Corinne e Beverly Anne Brown, ativista rural, tiveram um relacionamento que durou de 1989 a 2005, ano em que Beverly faleceu. Segundo Tee, Beverly adorava aparecer nos retratos: “frequentemente usávamos um espelho para que a foto anunciasse não apenas nosso lesbianismo, mas também que um dos sujeitos era a fotógrafa”<sup>19</sup> (Corinne, [2005]).

Representatividade foi uma questão central no trabalho de Tee. A própria artista declara que sua busca principal abrangia os seguintes pontos: afirmação; imagens positivas de mulheres lésbicas; confronto de estereótipos; questionamento de suposições sobre beleza. De acordo com Corinne (1997, p. 5), “as imagens que vemos, como uma cultura, ajudam a definir e expandir nossos sonhos, nossas imagens do que é possível. Imagens de quem somos nos ajudam a visualizar quem podemos ser”.<sup>20</sup>

A artista desenvolveu, também, ampla pesquisa sobre as lésbicas que a precederam, o que pode ser visto especialmente na publicação independente *Women who loved women*.<sup>21</sup> Nesse trabalho, ela se apropria de imagens de suas antepassadas lésbicas – muitas das fotografias são de Berenice Abbott, artista lésbica atuante principalmente na primeira metade do século 20 – e faz desenhos a partir desses retratos.

*Women who loved women* apresenta um significativo resgate de mulheres lésbicas do passado, entre elas, Natalie Barney, Romaine Brooks, Renée Vivien, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Jane Heap, Rosa Bonheur e Alice Austen. No artigo Tee comenta que essas mulheres – especialmente Natalie Barney, Romaine Brooks e Hannah Gluck – se tornaram sua própria história, suas mentoras, inspirando-a e a sustentando, bem como toda uma nova geração de artistas lésbicas (Corinne, 1997).

---

<sup>19</sup> No original: *frequently we used a mirror so that the picture would announce not only our lesbianism, but also that one of the subjects was the photographer.*

<sup>20</sup> No original: *the images we see, as a culture, help to define and expand our dreams, our images of what is possible. Pictures of who we are help us to visualize who we can be.*

<sup>21</sup> “Mulheres que amaram/amavam mulheres”, em tradução literal; publicação de Tee Corinne, na forma de fanzine, encontrada no Lesbian Herstory Archives, em Nova York, EUA.

Além do claro desejo de trazer visibilidade às antepassadas lésbicas, é possível que esse trabalho tenha buscado investigar um senso de identidade e, principalmente, de comunidade entre as mulheres homossexuais. A ideia de uma comunidade – com base em uma identidade coletiva e compartilhada – foi e ainda é, segundo Klein (2010), uma fantasia poderosa para muitas pessoas, especialmente as chamadas minorias e que são privadas de direitos sociais. Para as lésbicas feministas dos anos 1970, “a noção de um espaço lésbico único – às vezes real, às vezes mítico ou espiritual – guiou nossas visões e política”<sup>22</sup> (Zimmerman apud Klein, 2010, p. 255).

Tee Corinne participou ativamente do movimento feminista e, provavelmente por isso, tinha consciência do quanto ‘o pessoal é político’ e, assim, fez de sua vida uma declaração de sua posição como feminista e lésbica:

Penso em mim mesma como alguém explorando diferentes tipos de verdade: a verdade da minha visão do que é ser lésbica e a verdade dos meus sonhos de como podemos estar em um mundo livre e aberto. Quero tornar públicas as imagens dessas pessoas escondidas e, nesse ato, mudar a forma como nos percebemos. Estando ciente de como a sociedade em geral nos estereotipa, quero examinar como usamos essas imagens estereotipadas para nos identificar<sup>23</sup> (Corinne, 1997, p. 5).

Artista e ativista incansável, Tee publicou em diversos jornais alternativos, tanto da comunidade feminista quanto, especificamente, da comunidade lésbica. Entre 1976 e 1988, produziu mais de 50 capas para a publicação *Naiad*, pioneira em romances lésbicos. Participou, ainda, de duas exposições importantes para mulheres homossexuais nas artes visuais: A Lesbian Show (1978) e The Great American Lesbian Art Show – Galas (1980).

---

<sup>22</sup> No original: *the notion of a unique lesbian space – sometimes actual, sometimes mythic or spiritual – has guided our visions and politics.*

<sup>23</sup> No original: *I think of myself as exploring different kinds of truth: the truth of my vision of what it is to be a lesbian and the truth of my dreams of how we can be in a free and open world. I want to make public the images of a hidden people and in that act to change how we perceive ourselves. While being aware of how the larger society stereotypes us, I want to examine how we use stereotypical images to identify ourselves to each other.*

## Breve reflexão sobre arte lésbica

Ao organizar A Lesbian Show, considerada a primeira exposição autodenominada lésbica nos Estados Unidos (Weick, 2010), a artista e curadora Harmony Hammond “concluiria que não havia uma sensibilidade lésbica única que caracterizasse a arte feita por mulheres identificadas como lésbicas”<sup>24</sup> (Klein, 2010, p. 247). O que surgiu, de fato, foi um senso de comunidade. Significativamente, Arlene Raven e Ruth Iskin (apud Klein, 2010), na mesma época do Lesbian Art Project,<sup>25</sup> escreveram um artigo no qual admitem estar mais interessadas na ideia de comunidade do que na investigação dos meios expressivos ou na aparência das obras; almejavam um novo espaço de liberdade de pensamento, que permitisse a criação de uma arte lésbica autônoma e autêntica (Raven; Iskin apud Klein, 2010). Segundo Klein (2010, p. 247), certas qualidades – como reciprocidade, mutualidade e igualdade – iriam surgir, inevitavelmente, “na arte feita por lésbicas tão logo elas pudessem fazer parte de uma comunidade lésbica, que definiram de acordo com as linhas do *continuum* lésbico<sup>26</sup> de Rich”.<sup>27</sup>

Não existem dúvidas em relação à importância e à potência desse senso de comunidade – afinal, configura-se como algo milenar, pois ocorre desde os tempos de Safo. O que não está esclarecido e ainda parece aberto à discussão, segundo várias pesquisadoras de arte lésbica (como Harmony Hammond, Tessa

---

<sup>24</sup> No original: *would conclude that there was no single lesbian sensibility that characterized art made by women identified as lesbians.*

<sup>25</sup> The Lesbian Art Project (LAP) foi fundado por Arlene Raven e Terry Wolverton, em 1977, no contexto do *Woman's Building*, em Los Angeles (EUA). Projeto coletivo, o LAP incluía várias frentes, entre elas: criar uma prática pedagógica lésbica, promover a arte e as artistas lésbicas e escrever uma história da arte lésbica. No final da década de 1970, o grupo chegou a realizar uma performance artística intitulada *An Oral Herstory of Lesbianism*.

<sup>26</sup> Segundo Adrienne Rich (2019, p. 65), a expressão *continuum* lésbico pode “incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber apoio prático e político, [...] nós começaremos a compreender a abrangência da história e da psicologia feminina que permaneceu fora de alcance como consequência de definições mais limitadas, na maioria clínicas, de lesbianismo”.

<sup>27</sup> No original: *would emerge in art by lesbians once those lesbians could be part of a lesbian community, which they defined along the lines of Rich's lesbian continuum.*

Boffin, Jean Fraser, Tee Corinne, Arlene Raven, entre outras que abordaram a questão), é: o que é arte lésbica?

No cartaz de divulgação da exposição GALAS (1980), organizada por Terry Wolverton (2011, p. 378), integrante e fundadora do Lesbian Art Project, podia-se ler essa pergunta acompanhada da seguinte resposta: “algumas definições incluem: arte feita por lésbicas, arte que explora o conteúdo lésbico; arte que é *woman-identified*.<sup>28</sup> Não existe uma definição estrita”.<sup>29</sup> Em relação à fotografia, Boffin e Fraser (1991, p. 13), na introdução do livro *Stolen glances: lesbians take photographs*, afirmam que “não há maneira fácil de definir uma fotografia lésbica”.<sup>30</sup> Segundo as autoras, não há clareza quanto ao *status* de fotografia lésbica depender da fotógrafa, do tema fotografado ou da audiência e/ou do contexto em que a fotografia vai aparecer. Igualmente, não há consenso ao especificar se uma fotografia precisa satisfazer a todas essas categorias ou apenas a uma.

Tee Corinne (1997, p. 26) argumenta sobre uma iconografia variante [*Variant Iconography*], que seria “a imagem de uma ideia, romance codificado, preferência sexual e riqueza cultural: imagens feitas de lésbicas, por lésbicas, para lésbicas”.<sup>31</sup> Ainda segundo a artista, “a busca por uma estética lésbica é uma aventura; um mistério com muitas soluções possíveis”<sup>32</sup> (p. 24). Ela acredita, também, que para uma reflexão mais aprofundada, algumas questões devem ser incluídas:

1. Identificação – quem eram as lésbicas entre as mulheres artistas do passado?
2. O que iconograficamente sinaliza ‘lésbica’ em seus trabalhos?
3. Que tipos de apoio, financeiro e pessoal, seu público constituía? Como isso afetou suas imagens?<sup>33</sup> (Corinne, 1997, p. 24).

<sup>28</sup> A expressão *woman-identified* foi bastante utilizada por feministas da segunda onda, especialmente para designar as mulheres que possuíam a consciência feminista de direcionar suas vidas – das mais variadas formas – para outras mulheres. O manifesto *The Woman Identified-Woman*, lançado em 1970, foi escrito por um grupo de mulheres lésbicas autodenominado *Radicalesbians*.

<sup>29</sup> No original: *some definitions include: art made by lesbians, art which explores lesbian content; art which is woman-identified. There is no strict definition.*

<sup>30</sup> No original: *there is no easy way to define a lesbian photograph.*

<sup>31</sup> No original: *the image of an idea, encoding romance, sexual preference and cultural richness: images made of lesbians, by lesbians, for lesbians.*

<sup>32</sup> No original: *the search for a lesbian aesthetic is an adventure; a mystery with many possible solutions.*

<sup>33</sup> No original: *1. Identification – who were the lesbians among women artists of the past?; 2. What iconographically signals ‘lesbian’ within their work?; 3. What kinds of support, financial and personal, constituted their audience? How did this affect their imagery?*

Harmony Hammond (2000, p. 8), na introdução do livro *Lesbian art in America*, também se faz a pergunta inicial: “A qualidade ‘lésbica’ é incorporada no objeto de arte, na sexualidade da artista ou da espectadora, ou no contexto de visualização?”.<sup>34</sup> E assim responde:

A arte lésbica não é um movimento estilístico, mas, em sua definição mais simples, arte que sai de uma consciência feminista e reflete a experiência de ter relações lésbicas ou ser lésbica na cultura patriarcal. Essa consciência pode estar implícita ou explicitamente articulada. Pode-se expressar mediante uma variedade de estilos, imagens, material usado, conceitos ou conteúdo, e pode ser figurativa, simbólica, abstrata ou conceitual.<sup>35</sup>

A autora segue, ainda, argumentando que essa definição deixa muitas questões ainda sem respostas, como, por exemplo, “a arte lésbica é toda e qualquer arte feita por lésbicas, independentemente do assunto? Ou apenas aquilo que *parece* lésbico? Quem decide o que parece lésbico?”<sup>36</sup> e, ainda, “qual o papel que os estereótipos desempenham como significantes visuais de gênero, sexualidade e raça?”<sup>37</sup> (Hammond, 2000, p. 8). Além dessas, diversas outras perguntas são feitas por Hammond, que finaliza com a seguinte: “Como gênero e sexualidade moldam as imagens visuais e como as imagens visuais constroem identificação de gênero e sexual? Embora tenham sido articuladas de maneira diferente a cada década, essas são perguntas confusas que não irão desaparecer”<sup>38</sup> (p. 8). Elas serão feitas e refeitas, constantemente, pela própria obra de arte.

---

<sup>34</sup> No original: *Is the quality lesbian embodied in the art object, the sexuality of the artist or the viewer, or the viewing context?*

<sup>35</sup> No original: *Lesbian art is not a stylistic movement but rather, in its simplest definition, art that comes out of a feminist consciousness and reflects the experience of having lesbian relationships or being lesbian in patriarchal culture. This consciousness may be implicitly or explicitly articulated. It may be expressed through an array of styles, imagery, material used, concepts, or content, and may be figurative, symbolic, abstract, or conceptual.*

<sup>36</sup> No original: *Is lesbian art any and all art made by lesbians regardless of subject matter? Or just that which looks lesbian? Who decides what looks lesbian?*

<sup>37</sup> No original: *What role do stereotypes play as visual signifiers of gender, sexuality, and race?*

<sup>38</sup> No original: *How do gender and sexuality shape visual images and how do visual images construct gender and sexual identification? While they have been articulated differently with each decade, these are the messy questions that will not go away.*

Apesar das diversas perguntas que seguem sendo reiteradas, é importante ressaltar que a imagem lésbica mudou significativamente na década de 1970, pois as mulheres homossexuais começaram a produzir não mais para “as demandas da moral e da sabedoria convencionais, mas para as demandas da verdade e da complexidade de suas próprias experiências”<sup>39</sup> (Faderman, 1998, p. 356). Isso foi possível especialmente em decorrência do crescimento dos movimentos lésbico e feminista e, ainda, pelo surgimento de editoras feministas-lésbicas, como Naiad Press, Daughters, Inc. e Diana Press. Assim, a imagem dessas mulheres passou a ser apresentada a partir de suas próprias experiências como seres humanos, e não mais como objetos de fetiche e fantasias, ou como seres doentes e anormais – como muitas vezes foram retratadas no passado.<sup>40</sup>

### Considerações finais

Neste artigo<sup>41</sup> apresentei algumas das múltiplas experimentações poéticas de Tee Corinne, especialmente os trabalhos que evidenciam as relações, os corpos e o erotismo entre mulheres. Por ter buscado tantas formas de visibilidade para as vivências lésbicas, a artista se configura em bom exemplo para iniciar uma discussão sobre arte lésbica. Neste momento, contudo, esta reflexão foi feita sobre alguns apontamentos iniciais – mais levantando perguntas do que sugerindo respostas. Ela já oferece, entretanto, algumas possibilidades para pensar o que poderia constituir uma arte lésbica e feminista.

Um dos aspectos apontados como essencial para o florescimento de uma arte lésbica é o senso de comunidade – tanto física e concretamente entre essas mulheres quanto na busca por referências e conexões com suas antepassadas. Nesse sentido, Joan E. Biren (apud Boffin, Fraser, 1991, p. 15), fotógrafa que documentou e participou ativamente do movimento feminista e lésbico dos anos 1970, afirmou: “Sem uma identidade visual, nós não temos uma comunidade,

---

<sup>39</sup> No original: *the demands of conventional morality and wisdom, but rather to the demands of the truth and complexity of their own experiences.*

<sup>40</sup> Duas boas referências sobre o assunto são Faderman (1998) e Showalter (1993).

<sup>41</sup> Este artigo faz parte de uma pesquisa maior, realizada durante o mestrado em artes visuais, que visa trazer visibilidade às artistas e temáticas lésbicas.

não temos uma rede de apoio, não temos um movimento. Fazer-nos visíveis é um ato político. Fazer-nos visíveis é um processo contínuo”.<sup>42</sup>

Tee Corinne – assim como diversas outras artistas, citadas ou não neste texto – não só percebeu a importância dessa questão, como procurou formar esse senso de comunidade por meio da imagem. Ação que, como visto, potencializa a união e os laços que trazem a visibilidade, a resistência e o fortalecimento dessas relações entre mulheres.

**Lívia Bittencourt Auler** é mestra em artes visuais com ênfase em história, teoria e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

### Referências

- BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean. *Stolen glances: lesbians take photographs*. London: Pandora Press, 1991.
- BUTLER, Cornelia. *WACK! Art and the feminist revolution*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.
- CORINNE, Tee. *Cunt coloring book*. San Francisco: Last Gasp, 2016.
- CORINNE, Tee. Scars, stoma, ostomy bag, portacath picturing cancer in our lives. [2005]. Disponível em: <https://queerculturalcenter.org/picturing-cancer/>. Acesso em 3 jun. 2022.
- CORINNE, Tee. *Wild lesbian roses: essays on art, rural living, and creativity 1986-1995*. San Francisco: Pearlchild, 1997.
- CORINNE, Tee; LAPIDUS, Jacqueline. *Yantras of womanlove*. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.
- FADERMAN, Lillian. *Surpassing the love of men: romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1998.
- GROVER, Jan Zita. Portraits: Tee Corinne. In: BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean (Orgs.). *Stolen glances: lesbians take photographs*. London: Pandora Press, 1991. p. 223-228.

---

<sup>42</sup> No original: *Without a visual identity, we have no community, no support network, no movement. Making ourselves visible is a political act, making ourselves visible is a continual process.*

HAMMOND, Harmony. *Lesbian art in America: a contemporary history*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2000.

KLEIN, Jennie. The Lesbian Art Project. *Journal of Lesbian Studies*, v. 14, i. 2-3, p. 238-259, 2010.

PILCHER, Alex. *A queer little history of art*. London: Tate Enterprises, 2017.

RICH, Adrienne. O significado do nosso amor pelas mulheres é o que devemos expandir constantemente. In: *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019. p. 109-124.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SLOAN-HUNTER, Margaret Edmondson. [Apresentação]. In: CORINNE, Tee; LAPIDUS, Jacqueline. *Yantras of womanlove*. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.

WEICK, Anna. The 1978 “A Lesbian Show” exhibition: the politics of queer organizing around the arts and the fight for visibility in American cultural memory (artigo acadêmico). Wellesley: American Studies Department, Wellesley College, 2010.

WOLVERTON, Terry. Lesbian art: a partial inventory. In: WOLVERTON, Terry; HALE, Sandra (Orgs.). *From site to vision: the woman’s building in contemporary culture*. Los Angeles: Otis College of Art and Design, 2011. p. 352-385.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

AULER, Livia Bittencourt. As múltiplas experimentações artísticas de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 93-111, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina

*Ana Mendieta: traces of colonialism, performance, and feminisms in Latin America*

Luciana da Costa Dias

 0000-0001-5627-5431

### Resumo

Profundas mudanças levam a uma revisão da arte no século 20, sobretudo a partir da influência do trabalho seminal das vanguardas e de artistas dos anos 1960 e 1970, que acabariam por conduzir a uma estética que vê a arte como ação, acontecimento e, sobretudo, presença – o paradigma da performatividade. Paralelamente, houve a emergência de estudos que questionam a lógica moderna, ao ver a indissociabilidade do par modernidade/colonialidade, inquietação essa que atinge *também* o fazer artístico e levanta questionamentos sobre a história da arte como narrativa moderna e colonial. Esse aporte servirá de pano de fundo para discussão da obra de Ana Mendieta (1948-1985), *performer* de origem cubana exilada nos EUA. Partindo da metodologia de revisão bibliográfica, este trabalho discute como sua obra é atravessada e profundamente marcada por questões de gênero e questões ligadas aos feminismos e, ao mesmo tempo, também por questões oriundas da colonialidade, que colonizou corpos e fazeres nas Américas. Investiga-se assim como tais questões (de gênero e colonialidade) podem surgir e ser problematizadas na obra de Ana Mendieta, sobretudo em sua *Siluetas Series* (1973-1980).

### Palavras-chave

Ana Mendieta. Performance arte. Gênero. Colonialidade. Feminismo.

### Abstract

*Profound changes in artmaking led to a review of art in the 20th century, mostly influenced by the seminal work of the avant-gardes and artists of the 1960s and 1970s, which would eventually lead to an aesthetic that sees art as action, event and, above all, as presence – the performativity paradigm. In parallel, there was the emergence of studies questioning modern logic about the inseparability of the modernity/coloniality pair, a concern that affects artistic production as well and raises questions about history of art as a modern and colonial narrative. This contribution will serve as background for the discussion of the work of Ana Mendieta (1948-1985), a Cuban-born performer exiled in the USA. Through literature review, this paper discusses how her work is crossed and deeply marked by gender issues and issues related to feminisms and, at the same time, also by issues arising from coloniality, that colonized bodies and practices in the Americas. It is also investigated how such issues (of gender and coloniality) may arise and be problematized in the work of Ana Mendieta, especially in her *Siluetas Series* (1973-1980).*

### Keywords

*Ana Mendieta. Performance art. Gender. Coloniality. Feminism.*

## Performance arte: uma nova estética?

Arte como questão. A questão da arte vem se reconfigurando profundamente – um movimento de autorrevisão que, em certo sentido, começou com o trabalho seminal das vanguardas das primeiras décadas do século 20, continuou no pós-guerra e eclodiu em novas formas de se pensar e fazer a arte nas décadas de 1960 e 1970. Este questionamento – do estatuto da arte como obra e de um cânone artístico que vê a história da arte como história dos estilos artísticos, visão consolidada na modernidade – conduziria a um questionamento ainda mais profundo com relação a univocalidade da história da arte como arte ocidental/europeia e suas profundas hierarquizações. O século 20 será o século do surgimento das contranarrativas, das micro-histórias e das vozes dissidentes, e tal surgimento transformará, necessariamente, também nossas concepções de arte e de história da arte.

A arte como questão, no século 20, acabaria por conduzir (ainda que por um longo caminho) ao paradigma contemporâneo de arte não como obra, objeto estático e acabado aberto à fruição de um sujeito, mas cada vez mais como ação, acontecimento e, sobretudo, presença/presentificação. E para tal, a performance arte, que eclode na segunda metade do século 20, terá papel fundamental – por seu caráter necessariamente híbrido, provocador e não acabado, como veremos agora. Como RoseLee Goldberg (2015) explica, os vanguardistas tais como dadaístas e surrealistas proclamaram a destruição dos museus e a efemeridade da arte, ainda que com intuito de chocar e destruir a arte burguesa. Nos anos 1950, sobretudo a partir do trabalho seminal de John Cage, a ênfase se torna menos negativa e recai em liberar os espectadores, seus sentidos e em criar significados outros e novos. Para Erika Fischer-Lichte (2008), a emergência da performance arte na segunda metade do século 20 será radical: equivale à eclosão de uma nova estética, no sentido de mudar radicalmente nossas concepções e possibilidades de vivenciar arte, para além das concepções modernas. Vejamos isto melhor.

De forma geral, podemos dizer que o século 20 assistiu a profundas mudanças: um século que começa com a euforia pelas novas descobertas tecnológicas, característica *da Belle Époque* e que assiste à eclosão de duas guerras mundiais (fora uma miríade interminável de outros conflitos). O imenso

avanço tecnológico, neste contexto, leva a uma mudança paradigmática de nossa compreensão do que seja arte, como já diagnosticado por Walter Benjamin (1996), de forma seminal, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936. Lá, houve o diagnóstico de que a arte se dissociara de vez da magia e do ritual, perdendo sua “aura”, seu poder de culto sendo substituído pelo poder de exibição. Contudo, quando partimos do princípio de que houve sim, no século 20, uma mudança paradigmática em nossa compreensão de arte – ou o surgimento de uma nova estética – como coloca Fischer-Lichte (2008), é a bem mais do que isso que temos em vista. As discussões sobre a morte da arte, aliás, surgidas na esteira da publicação dos *Cursos de estética* de Hegel (1999), no século 19 e retomadas por Arthur C. Danto e Hans Belting no final do século 20, ainda que com diferenças, poderiam também ser aqui consideradas.<sup>1</sup>

Em *The transformative power of performance: a new aesthetic*, Fischer-Lichte (2008) discute a emergência da performance como o surgimento da perspectiva de “arte como acontecimento” (ou “arte como evento”), e ao comparar a concepção tradicional de “arte como obra” a essa nova concepção, ela vê uma mudança paradigmática tendo lugar e anuncia o que considera o nascimento de uma nova estética – de uma nova possibilidade de pensarmos a estética e de construirmos

---

<sup>1</sup> Sem nos aprofundar em nenhum desses autores, temos que para Danto (2006), uma nova relação entre a arte e o mundo teria se instaurado no século 20, e o fim da arte não significa seu término, mas antes uma mudança radical: o fim da ideia, característica sobretudo da modernidade, de que o belo seria a finalidade ou fundamento da obra de arte, assim como o fim das grandes narrativas e também o fim de restrições históricas e canônicas à produção artística. A mimesis, ou o paradigma representacional, perde assim sua centralidade. Hans Belting (2006), por sua vez, guardadas as devidas diferenças, argumenta que a história da arte (uma história universalizante da arte, surgida na modernidade) não seria mais do que um “equivoco ocidental”, e o que termina é, precisamente, uma determinada forma de narrativa sobre a arte. A arte é, então uma questão que precisa, na contemporaneidade, necessariamente, ser reconfigurada para além de ideias modernas como “universal”, “estilo”, “obra” e “progresso”. Nós vamos um pouco mais longe ainda na discussão por pensar a crise da arte como crise da modernidade, ou crise do paradigma metafísico da arte (Dias, 2020). E se a superação da relação entre a arte e a metafísica é possível, ou melhor, se um paradigma não metafísico para a arte é possível, cabe investigação – uma investigação que certamente, apontará para a necessidade de uma nova estética, ou uma nova forma de conceber a arte. E, de fato, podemos observar no século 20 uma mudança radical no modo como se faz e se vivencia arte, que aqui iremos discutir nos termos de Erika Fischer-Lichte (2008): como o surgimento de uma nova estética. Gerd Bornheim (1998) em seu lapidar ensaio sobre a assim chamada “morte da arte” na modernidade, já afirmara “A arte morreu, via a Arte!”.

nossa relação com a “arte”. Para a autora, o tipo particular de experiência que a performance provoca – borrando a distinção entre artistas e audiência, entre corpo e mente, ente arte e vida – permitiria uma nova forma de se conceber a arte, e a partir daí, até os processos culturais e sociais poderiam ser impactados pela emergência do que outros autores irão denominar paradigma da performatividade.

Revisitando o nascimento da performance arte, embora suas raízes estejam nas vanguardas, seria somente a partir de 1968 que, sendo as galerias atacadas como instituições puramente comerciais, novas formas de comunicar ideias ao público seriam buscadas pelos artistas, que passaram também a investigar seus próprios processos artísticos. E com isso

formulou-se a ideia de ‘arte conceitual’, uma ‘arte que tem nos conceitos seu material’. [...] Nos dois últimos anos da década de 1960 e nos primórdios dos anos 1970, a performance refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou cinzel, os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico, exatamente como Klein e Manzoni haviam feito poucos anos antes. Porque a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão (Goldberg, 2015, p.142).

Temos assim que a emergência de uma performatividade se dá, justamente, a partir do surgimento (no século 20) da performance arte, na qual o corpo do *performer* e a imediatez da arte como obra abrem uma possibilidade diferente de relação com o mundo. É essa *possibilidade imediata de presentificação*, que perverte as discussões habituais de arte – calcadas na separação sujeito objeto e no modelo representacional –, que temos em vista aqui. Autoras como Josette Feral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2008) pensam a emergência da performance arte não apenas como uma nova forma de fazer arte, mas como um modo totalmente diverso do ser humano estar no mundo e se relacionar com as coisas.

As práticas da performance e sobretudo da arte corporal dos anos 1970 modificariam radicalmente os processos de produção e recepção da arte. Como argumenta Bernstein (2001, p. 382) ao discutir o trabalho de Abramovic no período,

As relações entre artista, obra de arte e público se transformaram de forma radical quando o corpo do artista se tornou não apenas o meio para o trabalho como também o próprio objeto artístico, e a ênfase do trabalho passou a ser centrada antes no processo do que no produto. O modo de recepção se complicou portanto com as transformações da observação de uma obra de arte fechada em si mesmo para uma relação intersubjetiva com o sujeito encarnado do artista no processo de produção do trabalho.

Poderíamos ainda dizer que essa discussão se põe no cerne do embate entre formas de se fazer a historiografia da arte não mais calcada na ilusão de uma história universal e se modificando em função de um novo campo epistemológico que vem se abrindo – um campo que não se propõe universal, muito pelo contrário. Se a arte é calcada no corpo, e se este será sempre histórica e culturalmente situado, como a fenomenologia já apontara, o mesmo pode ser dito da arte. Se há uma disputa em andamento no campo das historiografias da arte, ela repousa em profundas mudanças epistemológicas e paradigmáticas que permitem a narrativas outras que não o cânone dominante ocidental ganhar força e voz. E a centralidade do corpo que se presentifica é central para fugirmos a toda história única, apagadora de diferenças. Mas para ver esses corpos em suas multiplicidades, precisamos descolonizar nossos sentidos e nossas histórias. Precisamos descolonizar nossos corpos. Precisamos de um giro descolonial na estética, como veremos a seguir.

### **Giro descolonial e giro performativo: paralelos em direção ao feminismo**

Alguns autores seminais do pensamento descolonial, como Walter Dignolo (2010), Walter Dignolo e Rolando Vazquez (2013), Zulma Palermo (2010) e Adolfo Achinte (2010), têm proposto a revisão da estética tradicional por meio do conceito de uma *aisthesis* descolonial, conceito esse que tenta pensar a arte para além de suas concepções modernas universalizantes e – uma vez que, para eles, pensar em concepções modernas é pensar necessariamente em concepções coloniais – também para além de suas concepções coloniais. Essa afirmação ganha sentido quando pensamos que a definição de história da arte como uma narrativa única acerca do que é ou não arte se construiu de forma dependente (ou derivada) da ideia de uma história universal, que sempre subalternizou e/ou excluiu outras histórias, outros povos e culturas, assim como

outros fazeres artísticos (inclusive através da separação entre arte e artesanato, sendo a maioria dos produtos das culturas subalternas considerada produtos “menores” ou produtos “populares”, quando não mero artesanato).

Ecoando alguns pensadores e pensadoras descoloniais, poderíamos dizer que a teoria da arte e a estética precisam, urgentemente, de seu próprio giro descolonial<sup>2</sup> e que sua tentativa de realização, felizmente, já está em andamento.<sup>3</sup> Não podemos esquecer que a visão de mundo moderna é também a visão de mundo colonial. Como Mignolo (2017, p. 2) afirma de forma precursora, “a colonialidade [...] é constitutiva da modernidade: não há modernidade sem colonialidade”. E, sendo assim, a estética moderna também será profundamente marcada pela visão de mundo colonial, uma vez que as tensões e contradições inerentes ao projeto moderno/colonial, que demarcou tudo que fosse externo a uma historiografia eurocêntrica como “o outro”, ou o “exótico”, ou o “inferior”, também marcou nossas concepções de arte. Afinal,

A possibilidade de se conceber uma arte latino-americana foi sempre mediada pela narrativa da universalidade, deixando-se de fora as especificidades dos contextos locais em uma espécie de universalização necessária de uma arte deslocalizada e transferida de seu próprio universo de criação e produção. Quiçá por essas razões, as ações e os produtos criados por povos com histórias e trajetórias diferentes, mas que sofreram a ação da inferiorização e desqualificação, como os indígenas e os afrodescendentes, seguiram silenciados e relegados, considerados artesanato ou produtos para consumo de turistas carentes de exotismo para reafirmar sua própria centralidade<sup>4</sup> (Achinte, 2010, p. 88).

<sup>2</sup> “Giro decolonial é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 105).

<sup>3</sup> Poderíamos dizer que, para a teoria da arte, tal movimento de resistência à lógica da modernidade, implica dois pontos centrais, a saber, primeiro, escapar das categorias modernas (por exemplo, da ideia de uma subjetividade criadora/fruidora, dotada de uma forma específica de sensibilidade universal, e da ideia de obra como objeto, já mencionada); e em segundo lugar, implica ir além da hierarquização dos saberes e das práticas tal como instituída desde o pensamento moderno. Discutimos melhor esse ponto em outro artigo, ainda no prelo.

<sup>4</sup> No original: *La posibilidad de concebir un arte latinoamericano estuvo siempre mediada por la narrativa de la universalidad dejando fuera las especificidades de los contextos locales en una suerte de necesaria universalización de un arte deslocalizado y ubicado en la esfera de su propio universo de creación y producción. Quizá por estas razones las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieran la acción de la interiorización y descalificación como los indígenas y los afrodescendientes quedaron silenciadas y relegadas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar su centralidad.*

A modernidade<sup>5</sup> nos colonizou a todos: não só nossos corpos, mas também nossas criações e formas de fazer arte. Esse debate vem ganhando espaço crescente na contemporaneidade, com o questionamento crescente do modelo hegemônico de produção dos saberes construídos pela modernidade, que tenta se abrir para outras configurações epistêmicas e outras tradições. Muitas vezes têm surgido questionando modelos hegemônicos de se fazer e pensar a arte, questionando a ideia de um cânone universal e de uma teoria estética neutra. Por exemplo, Ana Mendieta, cujos trabalhos performativos iremos discutir em parte neste artigo, questiona em sua obra simultaneamente o lugar da América Latina na arte e seu lugar enquanto mulher.

Esse é, aliás, um ponto importante e que ainda não mencionamos aqui. Não apenas a história da arte, mas a categoria gênero pode ser revisitada e reconstruída à luz da crise da modernidade e do projeto colonial. Gênero é também um mecanismo fundamental pelo qual o capitalismo colonial global tem estruturado as assimetrias de poder na modernidade e no mundo contemporâneo. O controle dos corpos instituído na modernidade, essencial para o capitalismo emergente – que converteu todos os corpos em força de trabalho – depende também não só da classificação racial como de uma divisão binária dos sexos. Heteronormatividade, capitalismo e a classificação racial se relacionam necessariamente (Costa, 2012).

Em *Heterosexualism and the colonial/modern gender system*, texto seminal de Maria Lugones (2007), é discutida a indissociabilidade de categorias como raça, gênero e classe, que não podem ser vistas em separado, não só sob o risco de se invisibilizar aqueles que são dominados e categorizados em mais de uma categoria, como as mulheres negras, indígenas e latinas, como vai mais longe nessa questão: a própria colonialidade do poder<sup>6</sup> (expressão cunhada por

<sup>5</sup> Entendemos modernidade aqui em sentido amplo, tal como proposto por Gumbrecht em seu livro *Modernização dos sentidos* (1998): haveria cascatas – ou ondas – de modernização desde o final da Idade Média. Dessas, destacamos o período colonial ou o “longo século 17” (expressão cunhada pelo historiador francês Fernand Braudel (1987), em referência aos 200 anos de 1450 a 1650) como fundamental para a criação do sistema patriarcal/colonial/capitalista ainda vigente e marca do mundo moderno, mesmo hoje, no ápice de sua crise.

<sup>6</sup> Cabe observar que colonialidade e colonialismo, ainda que inter-relacionados, não são sinônimos. Colonialismo é um fenômeno histórico do século 16 e representa a dominação político-econômica de alguns povos sobre outros. Colonialidade se refere à permanência das mesmas estruturas e hierarquias que justificaram a dominação, mesmo em um mundo em que não existiriam mais colônias. Na colonialidade do poder, temos a articulação da ideia de raça como o elemento *sine qua non* do colonialismo e de suas manifestações neocoloniais. A dominação do gênero se insere nesse quadro também, ainda que Aníbal Quijano e Maria Lugones discordem sobre como exatamente a interseccionalidade de ambas as categorias se dão.

Anibal Quijano) se apoia na noção biológica (e binária) de sexo e na concepção heterossexual/patriarcal do poder para explicar a forma pela qual o gênero figura nas disputas de poder para controle não só da sexualidade, mas também da reprodução introduzindo a classificação social básica e universal da população do planeta, num reducionismo pseudobiologizante que tenta naturalizar e hierarquizar os sujeitos (e seus corpos). Lugones argumenta que o gênero como categoria de dominação é em si também uma forma de colonização, uma introdução violenta consistente e contemporaneamente usada para destruir povos, cosmologias e comunidades como o terreno de construção do Ocidente “civilizado”. A escravidão dos povos colonizados tem no estupro sistemático das mulheres racializadas estratégia de dominação e hibridização forçada – estratégia que nos países da América Latina teve papel fundamental e fundacional.

Feitas essas considerações, temos assim (recapitulando) que a segunda metade do século 20 assistiu a duas importantes mudanças paradigmáticas na história da arte, a primeira em direção à performance como uma nova estética, abordada na primeira parte deste artigo, e a segunda em direção à própria concepção de história da arte que, constituída na modernidade, é eivada das categorizações oriundas da colonialidade do poder com relação às criações não ocidentais e às artistas mulheres. Racismo e sexismo, assim considerados, são heranças diretas do colonialismo: embora os museus estejam cheios de nus femininos, com o corpo feminino sendo constantemente objeto para a criação artística, mulheres artistas raramente têm lugar. E mulheres não brancas têm menos lugar ainda.

Se pretendemos pensar uma nova estética, temos também que repensar a história da arte: suas categorias precisam ser revisadas à luz de uma crítica pós-colonial que coloque o corpo e suas múltiplas possibilidades – e por extensão de sentido, também o corpo feminino em suas multiplicidades – no centro: não mais, entretanto, como objeto sexualizado, mas como matriz poética de significados e de criatividade, que tentam escapar à colonialidade de gênero. Esforço considerável nesse sentido foi feito por Peg Brand (2007), no capítulo intitulado *Feminism and aesthetics*, publicado em um guia para uma filosofia feminista. Lá ela nos diz que mulheres artistas conseguiram, nos anos 1970, modificar a trajetória da performance arte, até então escrita por homens, em direção a seus próprios corpos femininos para explorar questões inúmeras até então deixadas

à margem da história da arte, como a sexualidade e a espiritualidade femininas, papéis de gênero e de raça e até a discussão de um padrão de beleza para o corpo feminino – esse também, na maioria das vezes, definido por homens. Para isso cita o trabalho de artistas mulheres pioneiras como Carolee Schneeman, Ana Mendieta e Orlan, por exemplo. E acrescenta que,

embora não estivessem diretamente engajadas em um diálogo com filósofos, essas artistas estavam repetidamente desafiando tradições profundamente arraigadas dos conceitos de “arte” e “experiência estética” como haviam sido definidos por brancos, europeus ou americanos, de classe média a alta, autoproclamados homens de gosto; homens que consideravam o papel próprio da mulher restrito a aparecer na arte, jamais na criação de arte<sup>7</sup> (Brand, 2007, p. 255).

Cabe também mencionar o texto *Women’s performance art: feminism and postmodernism*, de Jeanie Forte (1988), que discute a arte performativa feita por mulheres à luz da teoria feminista e de uma crítica pós-moderna. Para a autora,

A teoria feminista, tendo descoberto na teoria pós-moderna um terreno fértil para estratégias críticas e ideológicas, também descobre uma voz viva e ativa na arte performática feminina. Ao desconstruir o sistema de representação, essa prática performática é paradigmática enquanto estratégia poderosa de intervenção na cultura dominante. Eminentemente política, independente da intenção, a atividade busca uma conscientização sobre o falocentrismo de nossos sistemas de significado e instiga a demolição de identidades sexuadas. Não apenas um reflexo da teoria feminista, a arte performática feminina fornece uma base visível para a construção de um quadro de referência feminista, articulando alternativas de poder e resistência<sup>8</sup> (Forte, 1988, p. 234-235).

<sup>7</sup> No original: *Although not directly engaged in a dialogue with philosophers, these artists were repeatedly challenging deeply held traditions of the concepts of “art” and “aesthetic experience” as they had been defined by white, European or American, middle- to upper- class, self- proclaimed men of taste; men who considered women’s proper role to be restricted to appearing in art, not to be creators of art.*

<sup>8</sup> No original: *Feminist theory, having discovered in postmodern theory fertile ground both for critical and ideological strategies, thus also discovers a vivid and active voice in woman’s performance art. In deconstructing the system of representation, this performance practice is paradigmatic as a powerful strategy of intervention into dominant culture. Eminently political regardless of intent, the activity pursues an awareness of the phallocentrism of our signifying systems, and instigates the demolition of gendered identities. Not merely a reflection of feminist theory, women’s performance art provides a visible basis for the construction of a feminist frame of reference, articulating alternatives for power and resistance.*

Cabe observar que as décadas de 1960 e 1970 são o momento da segunda onda feminista,<sup>9</sup> influenciada pelo livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, lançado em 1949. Nessa onda a grande discussão foi acerca da natureza feminina, historicamente subjugada e em torno do direito ao corpo e ao prazer. Em outras palavras, temos assim que, nas décadas de 1960 e 1970, questões de gênero e raça emergem com força no mundo, ainda que não necessariamente associadas, mas em múltiplos atravessamentos capazes de questionar a narrativa dominante. Particularmente, a arte feita por mulheres, tendo o corpo feminino no centro, se põe como uma prática de liberdade conquistada em paralelo e pelo movimento feminista,<sup>10</sup> e que se retroalimentam.

Para Laura Meyer (2006), nos anos 1970 artistas mulheres reexaminariam, junto com a teoria feminista, os estereótipos femininos na arte, ao mesmo tempo questionando a representação do corpo feminino como ideal de beleza ou de inspiração, um percurso necessário para reconquistar a “dignidade” do corpo e sexualidades femininas para além de sua objetificação habitual na arte. E, de acordo com Jane Blocker (1999) em seu livro *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*, a experimentação, a consciência feminista e a discussão acerca da identidade feminina e de raça são pontos centrais da obra de Ana Mendieta no período – como veremos a seguir. Escolhemos a obra de Mendieta por seu caráter paradigmático: como mulher e latino-americana a fazer arte no período.

### Ser mulher e o exílio em Ana Mendieta

Ana Mendieta se insere na corrente, dentro da performance arte, que foi chamada de body art, ou arte corporal que, como Roselee Goldberg (2015, p.142-143) coloca “enquanto alguns artistas corporais usavam sua própria pessoa com material artístico, outros se colocaram contra parede, em cantos ou em campo aberto, criando formas escultóricas humanas no espaço”. Ana Mendieta exploraria os limites do seu corpo até seu desaparecimento, como veremos. Ana Mendieta fará de seu corpo o objeto primário de seu trabalho ou, em outras palavras: “por repetidamente tornar seu próprio corpo um objeto artístico, Mendieta fez

<sup>9</sup> A primeira onda é marcada pelo movimento das sufragistas, no final do século 19.

<sup>10</sup> O movimento negro, que não será aqui discutido, também estava ganhando força.

parte da tendência dos anos 1970 na qual seu próprio físico tornou-se imagem e meio”<sup>11</sup> (Blocker, 1999, p. 10).

Desde sua primeira performance, ainda como estudante na Universidade de Iowa, Ana Mendieta usa seu corpo como instrumento e material de trabalho para questionar (a violência de) gênero e o que é ser mulher. A performance intitulada *Cena de Estupro (Rape scene, 1973)* traz a reconstrução da cena de um estupro que ocorrera de forma extremamente violenta no *campus* da universidade três anos antes, tal como sensacionalisticamente narrada pela imprensa. Essa performance, na qual ela ficou uma hora nua, amarrada e completamente imóvel, resultou numa série de três fotografias, hoje no acervo da Tate Gallery.

Seu corpo foi sujeito e objeto do trabalho. Ela o usou para enfatizar as condições sociais pelas quais o corpo feminino é colonizado como objeto de desejo masculino e devastado pela agressão masculina. A presença corporal de Mendieta demandou o reconhecimento de um sujeito feminino. A vítima de estupro, anteriormente invisível e sem nome, ganhou uma identidade. O público foi forçado a refletir sobre sua responsabilidade; sua empatia foi suscitada e traduzida para o espaço de conscientização em que a violência sexual poderia ser abordada<sup>12</sup> (Cabañas, 1999, p. 12).

A arte feminista dos anos 1970 quer recuperar para as mulheres a posse de seus próprios corpos, como já apontado por Peg Brand (2008), mesmo que para isso tenham que problematizar a violência historicamente sofrida por mulheres, como Mendieta o fez em *Cena de estupro*. Cabe enfatizar que pode ser considerado transgressor, por si só, o fato de uma mulher usar seu corpo como meio, pois isso implica a recusa autônoma de ser apenas usada como modelo por artistas homens. Afinal, a erotização e a objetificação do corpo feminino, seja na história da arte ou na mídia sensacionalista, desveste o corpo da mulher de sua própria história e subjetividade – que artistas mulheres dos anos 1970, como Mendieta, lutavam para recuperar.

<sup>11</sup> No original: *by repeatedly turning her own body into an art object, Mendieta took part in the 1970s trend in which the artist's physical self-became both image and medium.*

<sup>12</sup> No original: *Her body was the subject and object of the work. She used it to emphasize the societal conditions by which the female body is colonized as the object of male desire and ravaged under masculine aggression. Mendieta's corporeal presence demanded the recognition of a female subject. The previously invisible, unnamed victim of rape gained an identity. The audience was forced to reflect on its responsibility; its empathy was elicited and translated to the space of awareness in which sexual violence could be addressed.*

Como Gorjon, Galindo e Milioli (2018, p. 66) observam

a arte feminista de Mendieta é caracterizada por um forte tensionamento das colonialidades de gênero que atravessaram a vida desta artista cubana residente nos Estados Unidos cujo trabalho convoca a confrontar a violência experimentada por mulheres migrantes que vivem em solo norte-americano.

Nascida em Havana em 1948, foi enviada aos 12 anos de idade para os EUA, quando da revolução cubana – exilada pela própria família, que temia por sua segurança e pela segurança de sua irmã no regime de Castro, quando seu pai foi preso. Assim, perde contato com suas raízes cubanas, embora nunca se torne, de fato, norte-americana. Acabaria sendo criada em orfanatos e lares temporários em Iowa, e teria o que podemos considerar uma juventude racializada, uma vez que era de origem latina, identidade reputada subalterna nos EUA dos anos 1960, palco de intensas lutas do movimento negro por igualdade e direitos civis.

Apesar de sua pele ‘branca’, Ana e Raquel tornaram-se alvo de racismo. Durante o ensino médio, no final dos anos 1960, seus colegas chamavam Ana de ‘preta’ e diziam: ‘Volte para Cuba, sua puta’. Essas experiências exacerbaram seus sentimentos de alienação e deslocamento e, conseqüentemente, ambas passaram a se autoidentificar como ‘não brancas’<sup>13</sup> (Cabañas, 1999, p. 12).

Ana Mendieta se graduaria em artes pela Universidade do Iowa em 1972. Para Jane Blocker (1999), a questão do exílio e da apatridade atravessa toda a obra de Mendieta, seja como saudade de casa/raízes perdidas, mas sobretudo como um sentimento de estrangeiridade e não pertencimento, que nunca a abandonou vida afora. A colonialidade marcou fortemente seu corpo de mulher e de mulher latina nos EUA: marcou como um corpo subalterno e não pertencente – um corpo dissidente. Ela precisou cruzar a fronteira em direção ao México, onde a série de silhuetas foi concebida e onde, em suas palavras “as pessoas tinham

---

<sup>13</sup> No original: *Although their skin was “white”, Ana and Raquel became targets of racism. During high school in the late 1960s, their classmates called Ana “nigger” and told her, ‘Go back to Cuba, you whore’. These experiences exacerbated their feelings of alienation and displacement, and, accordingly, both women later began identifying themselves as ‘non-white’.*

minha altura e minha cor”<sup>14</sup> (p. 103), para começar a localizar seu corpo em um senso de pertencimento. Voltaria ao México várias vezes, entre 1973 e 1977, inscrevendo no solo mexicano inúmeras de suas silhuetas.

Sua série de silhuetas, iniciada em 1973, acompanhará boa parte de sua trajetória artística. A *Siluetas Series* (1973-1980), como será conhecida, trará inúmeras imagens de seu corpo inscritas na paisagem – o corpo como *médium* para se fazer arte, em diálogo com a paisagem: sua silhueta corporal é inscrita (com tinta, sangue, fogo e outros elementos naturais) em vários materiais e terrenos, e registrada por fotografia e filme, de modo a tentar retratar experiências culturais de Cuba e das Américas (como é o caso da *Vênus negra*, que veremos adiante).

O trauma do exílio é visível em sua arte: como uma busca por sentimentos intensos, por pertencimento e por um novo vínculo físico com a terra. Como Gorjon, Galindo e Milioli (2018, p. 69) observam

A mulher cubana subalternizada no solo americano fere este mesmo solo e nele escava silhuetas que confrontam os lugares que lhes são designados. Quando Mendieta cria com seu corpo na relação com distintos solos nos quais traça as silhuetas, cria condições para reflexões sobre a sua condição de exclusão e de exílio na sociedade norte-americana; mulheres em processos de exílio, migração, asilo.

Mulheres sem raízes, mas que buscam o solo ao qual pertencem: o corpo de Ana Mendieta, em sua busca de conexão com a terra, é o centro de sua pesquisa artística, ao mesmo tempo símbolo de identidade e ferramenta de denúncia. Um corpo feminino imerso na natureza: e assim a artista pareceu se deslocar da *body art* em direção à *land art*, alguns diriam, uma vez que ela busca criar um elo entre o corpo humano e a natureza primordial. Como em um ritual mágico, seu corpo de mulher – bem como suas imagens – objetivava criar uma conexão entre a artista e a terra, e ela se definiria como uma *earth-body artist*. Suas esculturas reproduzem seu corpo com materiais naturais e efêmeros, sempre traçando os contornos de uma figura feminina genérica, arquetípica.

<sup>14</sup> No original: *where everybody was my height and had dark skin*.

De volta a Silueta Series, de Mendieta, é notável como o formato de seu corpo remete a símbolos arquetípicos de deusas femininas; isso derivou de um interesse distinto em espiritualidade ancestral, que porém convergiu com teorias feministas da época que encorajavam uma redescoberta do ‘arquetipo da deusa’ e da ‘mulher universal’ como forma de empoderar as mulheres e combater sua exclusão dos cânones históricos<sup>15</sup> (Sieglar, 2018, p. 6).

Para Heartney (2004), a obra de Mendieta é também eivada por uma “espiritualidade mista”, legado do catolicismo espanhol-colonial, das práticas religiosas afro-cubanas como *santería* e do culto à “natureza indígena do Caribe”, ativando um potente diálogo entre diferentes idiomas artísticos dentro de um profundo senso de respeito pelo continente americano e sua diversidade. Podemos ainda ressaltar que as referências ao matriarcado e à ancestralidade de culturas hoje consideradas subalternas marcou não apenas a obra de Mendieta, mas também a de várias mulheres que faziam arte no período.

Muitas das obras de Mendieta abordam sua conexão com a terra, refletindo sobre pertencimento, mesclando elementos e costumes culturais vivenciados por ela em Cuba, no México ou nos EUA. Seus trabalhos podem ser considerados extremamente provocativos e põem em perspectivas inúmeras questões vinculadas à representação do corpo feminino, nos permitindo abordar temas como colonialismo, exílio e feminismo.

Silueta Series apresenta um gesto forte, conectando seu próprio corpo feminino ao corpo ferido da América Latina – incorporando nossos traumas e temas, como violência, deslocamento e identidade cultural, espiritual, racial e de gênero. Eduardo Galeano (2000, 2015) autor do famoso *As veias abertas da América Latina*, tem um livro de contos intitulado *Mulheres* (1997), que traz à discussão o silenciamento e a violência sofrida pelas mulheres na América Latina. Do mesmo modo, há em toda a série de silhuetas um questionamento radical ao “discurso colonialista do homem-ocidental-europeu-branco-heterossexual como matriz a partir da qual podem ser lidas as experiências das mulheres” (Gorjon, Galindo, Milioli, 2018, p. 68-69).

---

<sup>15</sup> No original: *Returning to Mendieta's Siluetas series, it is notable that the shape of her body references archetypal symbols of female goddesses; this derived from a separate interest in ancient spirituality, but converged with feminist theories at the time that encouraged a rediscovery of the 'goddess archetype' and the 'universal female' as a way to empower women and counter their exclusion from historical canons.*

A também *performer* e amiga de Mendieta Carolee Schneemann (apud Siegler, 2018) diria, anos depois, sobre a primeira performance de Mendieta, *Cena de Estupro* (1973), que ambas compartilhavam a opinião de que “a violência contra a mulher está relacionada ao senso patriarcal de violência contra o mundo natural como um todo”<sup>16</sup> (p. 6). O interessante dessa fala é que coloca sua primeira performance no mesmo escopo interpretativo que sua obra posterior, a *Siluetas Series* (1973-1980), calcada na conexão entre o corpo feminino e a natureza. O solo invadido das Américas, dividido à força em colônias e Estados-nações é uma apropriação violenta, o estupro da terra. A crítica de Mendieta ao patriarcado é ampla. E usar seu próprio corpo como meio, nessa época, foi sim um ato de transgressão.



**Figura 1**  
Ana Mendieta. *Imagen de Yagul*, 1973, fotografia,  
impressão cromogênica,  
50,8cm × 33,97cm  
Ana Mendieta Collection,  
Galerie Lelong & Co, New York  
Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220>  
Acesso em 20 jul. 2022

<sup>16</sup> No original: *the violence against women relates to the whole patriarchal sense of violence against the natural world.*

Sua primeira performance da Silueta Series, intitulada *Imagen de Yagul*,<sup>17</sup> foi realizada durante sua visita ao México, em 1973. Nela vemos Mendieta deitada sobre uma tumba, nas ruínas arqueológicas zapotecas, com ramos de flores brancas por todo o corpo, como se ele florescesse em contato com o solo lar de um dos povos originários das Américas. Ao contrário da maioria de suas silhuetas, vemos aí seu próprio corpo e não seus rastros ou contornos, que marcariam o esvanecimento de seu corpo ao longo da série. Nessa, ao contrário, Mendieta dá reconhecimento a seu corpo lá situado, ainda que ele já comece a desaparecer sob as flores enquanto parece se fundir com a terra.

Particularmente em *Imagen de Yagul*, o tempo parece uma forma de permeabilidade corporal. A terra foi uma tela para Mendieta fazer uma incisão de reconhecimento – ou falta social dele – como um desaparecimento que parece ser a única relacionalidade intersubjetiva<sup>18</sup> (Nestor, 2021, s/p).

Em sua análise da Silueta Series, Blocker (1999) considera que Mendieta usa seu trabalho como meio de estabelecer um ‘senso de ser’, de curar a ‘ferida’ da separação, pois, uma vez que se sentia exilada, usou sua arte para se curar e, talvez, poder curar os outros. Essa interpretação será retomada por Hatty Nestor (2021), que acentua o caráter transitório das obras como proposital. A incisão do corpo na paisagem é passageira, apesar do registro em vídeo e fotos. A própria materialidade da terra e suas transformações temporais desfazem tais incisões. A terra, ancestral, atemporal, cura tudo.

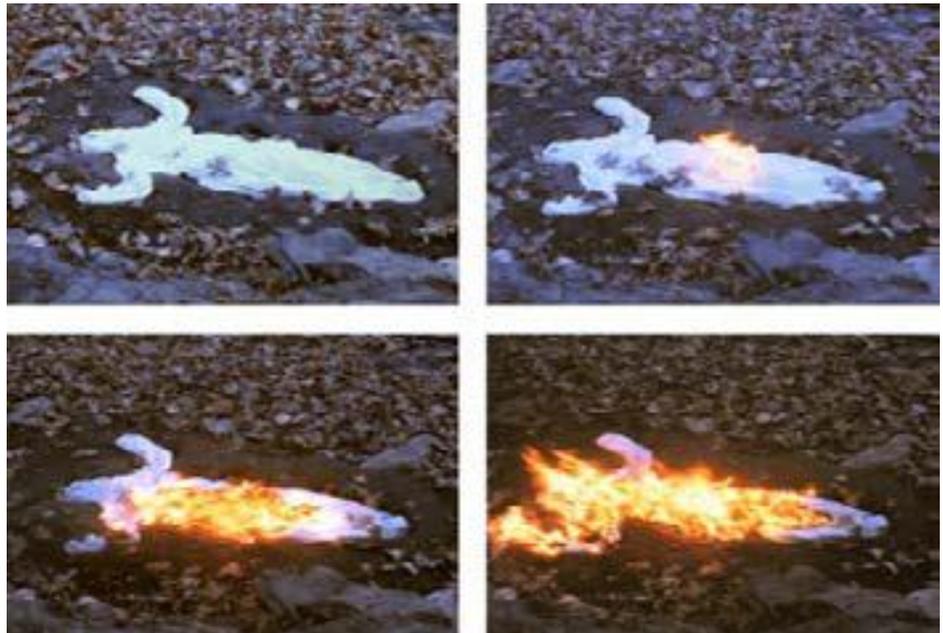
Vemos assim que a desmaterialização da obra de arte, aqui já abordada, no caso de Ana Mendieta de fato significou colocar o próprio corpo no processo de mediação e criação artística, desestabilizando as categorias normativas da história da arte como estratégia. Seu corpo, atravessado por colonialismos os mais diversos, pode, ainda assim, retornar à terra e a retomar.

<sup>17</sup> Yagul é um sítio arqueológico pré-colombiano situado a 36km de Oaxaca, no México. Existem vestígios de ocupação humana da área desde pelo menos 3.000 a.C. A cultura zapoteca foi parte importante da história da Mesoamérica antes da chegada dos europeus.

<sup>18</sup> No original: *Particularly in Imagen de Yagul, time feels like a form of corporal-permeability. The earth was a canvas for Mendieta to make an incision of recognition – or societal lack of it – as a disappearance that seems to be the only intersubjective.*

Assim sendo, ao longo da *Série Silueta*, o corte do corpo na terra gera um marcar que é desfeito pela materialidade da terra e pelas transformações temporais. Quando As *Siluetas* aparecem na praia, seu rastro é removido pelo oceano; quando as esculturas do corpo são incendiadas, elas se transformam em cinzas, simbolizando a cremação e as cinzas. Quando uma figura é feita de gelo, ela se dissipa lentamente e se absolve através de seu apagamento temporal<sup>19</sup> (Nestor, 2021, s/p).

Na peça chamada *Alma, Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, de 1975, um filme de três minutos, mudo e em cores, gravado em super-8, vemos a figura sujeita à própria dissolução pelo fogo, ao mesmo tempo que temos lampejos de sua forma. Há aí um elemento simbólico do fogo, tal como fortemente usado na *santería*, sempre com queima de velas à profusão para os mortos: o fogo como elemento de comunicação e volatilização entre os mundos. O fogo transforma a figura em cinzas, cinzas que retornam à terra e com esta se confundem.



**Figura 2**  
Ana Mendieta, *Alma, Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, 1975, captura de tela, filme mudo, gravado em super-8, 3min  
Disponível em: <https://maifeminism.com/tracing-mendieta-mendietas-trace-the-silueta-series/> Acesso em 20 jul. 2022

<sup>19</sup> No original: *Therefore, throughout the Silueta Series, the incision of the body into the land generates a mark-making that is undone by the earth's materiality and temporal transformations. When The Siluetas appear on the beach, their trace is removed by the ocean; when sculptures of the body are set on fire, they turn to ash, symbolising cremation and cinders. When a figure is made of ice, it slowly dissipates and absolves through its temporal erasure.*

De acordo com Jane Blocker (1999, p. 79), a terra para Mendieta se torna a dissolução de todas as fronteiras – ela que não podia voltar para casa, para a Cuba de sua infância, devido a uma conjuntura geopolítica extrema, veria na terra desse planeta imenso e em sua força ancestral e mítica como mãe de todos a “futilidade de todas as fronteiras”. A autora nos lembra que a terra pode ser interpretada como a antítese da nação, um domínio livre de suas políticas e ideologias, anterior ao patriarcado e que já existiria mesmo antes da chegada dos colonizadores. A pesquisadora liga o trabalho de Mendieta à resistência colonial, pois, em sua opinião,

Mendieta invoca a terra justamente por sua relação antitética com a nação, precisamente como instrumento de combate às suas ideologias. [...] Uma vez que terra e nação formam um binário, cada uma está no topo de uma longa lista de conceitos relacionados. A terra é pré-histórica, feminina, primitiva, do corpo; a nação é histórica, masculina, colonial, da mente. Ou seja, a nação é a entidade que (embora às vezes invisível) dá sentido e urgência aos componentes que formam a concepção de terra de Mendieta. Terra e nação também representam duas filosofias opostas de identidade: a terra é essencial, unificada e natural; a nação é construída, multifacetada e artificial. Ao invocar a terra, o essencial, o feminino, o primitivo e o colonizado, Mendieta parece exibir, extrair poder e depois repudiar as ideias às quais essas noções se opõem. Mas acredito que ela fez mais do que simplesmente validar a categoria terra (e todas as noções que se alinham perfeitamente por trás dela) e invalidar a categoria nação. Em vez disso, ao trabalhar com as convenções do binário para representar a identidade, porém sendo incapaz ela mesma de se adequar a suas práticas regulatórias, seu trabalho expõe sua insustentabilidade<sup>20</sup> (Blocker, 1999, p. 48).

---

<sup>20</sup> No original: *Mendieta invokes the earth precisely because of its antithetical relation with the nation, precisely as a tool to combat its ideologies. [...] To the extent that earth and nation form a binary, each stands at the top of a lengthy list of related concepts. The earth is prehistorical, female, primitive, of the body; the nation is historical, male, colonial, of the mind. That is, the nation is the entity that (although at times invisible) gives meaning and urgency to those components forming Mendieta's conception of earth. Earth and nation also stand for two opposing philosophies of identity: the earth is essential, unified, and natural; the nation is constructed, multifarious, and artificial. By invoking the earth, the essential, the female, the primitive, and the colonized, Mendieta appears to display, draw power from, and then disavow the ideas to which these notions are opposed. But I believe that she did more than simply validate the category earth (and all the notions that line up neatly behind it) and invalidate nation. Rather, by working with the conventions of the binary to represent identity but being unable herself to fit their regulatory practices, her work exposes their untenability.*

E Siegler (2018, p. 4) complementa:

Ao reconhecer as obras do corpo-terra de Mendieta como canais de resistência, o meio da terra assume significado enquanto poder que resiste e sobrevive para além da discriminação cultural baseada em construções de identidade e diferença, particularmente no que diz respeito a gênero, raça e etnia. Além disso, ao vincular questões de gênero às de raça e etnia, Mendieta inseriu sua própria agenda no movimento feminista dominado por brancas.<sup>21</sup>

Já há, por outro lado, na obra de Mendieta, traços do que depois seria considerado feminismo interseccional, pois, como mulher racializada, ela não poderia se contentar com a primeira ou a segunda leva do feminismo norte-americano, burguês e branco. Cabe, aliás, observar que ela organizou, em 1980, a mostra *The Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*, e

nessa mostra ela criticou o feminismo estadunidense, que considerou ‘basicamente um movimento branco de classe média’, provando sua crescente desilusão com as agendas feministas, apesar do progresso que havia iniciado<sup>22</sup> (Siegler, 2018, p. 8).

Críticas e ações como essas seriam fundamentais para que o feminismo rediscutisse suas próprias bases e se tornasse mais abrangente, incorporando também a interseccionalidade de temas como raça e gênero (Hollanda, 2020). Uma pena que Ana Mendieta não viveu o suficiente para ver o crescimento dos feminismos (no plural) e como hoje ele se constrói em perspectiva pós-colonial e interseccional. A interseccionalidade parte, necessariamente, do princípio que não existe uma “mulher universal”, mas antes diferentes grupos de mulheres,

<sup>21</sup> No original: *By acknowledging Mendieta's earth-body works as channels of resistance, the medium of the earth takes on significance as a power that endures and outlasts cultural discrimination based on constructs of identity and difference, particularly in regard to gender, race, and ethnicity. Additionally, by tying issues of gender to those of race and ethnicity, Mendieta included her own agenda into the white dominated feminist movement.*

<sup>22</sup> No original: *In this exhibition she critiqued American feminism, which she viewed as 'basically a white middle class movement,' proving her growing disillusionment with feminist agendas, despite the progress she had initiated.*

com vivências, experiências e questões diferentes, ainda que afetadas por diferentes opressões e em diferentes graus, para além do gênero. Esse olhar precisa levar em consideração raça, classe social, origem, orientação sexual, identidade e expressão de gênero, entre outros fatores, por exemplo. O feminismo hoje está aberto, assim, a uma pluralidade de vozes. E Mendieta foi uma dessas vozes pioneiras a questionarem o próprio feminismo.

Uma de suas silhuetas, de 1980 e executada em Iowa, traçou o rastro do seu corpo com pólvora e depois o incendiou – cabe observar que na *santería*, o uso de pólvora com finalidades ritualísticas é bem comum. Essa silhueta, também chamada de *Vênus negra*, seria publicada por Ana Mendieta juntamente com um texto em que ela descreve a lenda cubana de uma linda jovem que resistiu aos colonizadores. Para Mendieta, ela seria um símbolo da resistência à escravidão em Cuba e também uma metáfora contemporânea para a opressão continuada das mulheres e dos considerados “eticamente Outros” (Cabañas, 1999, p. 14).<sup>23</sup>



Figura 3  
Ana Mendieta, *Earth and Gunpower*, 1980, fotografia,  
100,5 x 135,5cm  
Centro Andaluz de Arte  
Contemporâneo, Sevilla  
Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840>  
Acesso em 20 jul. 2022

<sup>23</sup> No original: *ethnic Others*.

Finalizando, podemos dizer que a arte de Ana Mendieta está profundamente relacionada a sua própria vida, que em certo sentido é um microcosmo de toda a experiência de alteridade de uma mulher latino-americana no século 20, seu corpo outro daquele idealizado nos museus e na história da arte, sua história pessoal apagada e assassinada, posta às margens de toda a história “universal” e “oficial”. É possível ver, para além do sentimento de exílio e da violência de gênero que permeou sua vida – e sua morte<sup>24</sup> –, a forte ligação de seu corpo com a natureza e um espiritualismo pré-cristão e voltado para a terra, que é o que permanece. O corpo feminino – seu corpo de mulher latino-americana, inscrito de várias formas na paisagem – foi o *médium* pelo qual se (re)estabeleceu a conexão corpo-terra. E, para ela, conectar o corpo à terra é reconstruir sua própria identidade

Assim, por meio de diferentes manifestações e suportes, Ana Mendieta é capaz de criar um intenso, profundo e, inesperadamente coerente, diálogo entre os elementos que compõem sua identidade, suas experiências adquiridas em contato com diferentes culturas, o corpo como instrumento de ligação à terra e a própria terra como elemento divino. As obras da artista podem ser enxergadas como um perfeito exemplo do poder exercido pela identidade sobre a arte que é produzida, especialmente no que se refere à arte latino-americana, marcada profundamente por influências pós-colonização (Silva, Bonilha, 2018, p. 18).

Não deixa de ser irônico – e ao mesmo tempo extremamente dolorido – ver como postumamente sua obra será apropriada, em um primeiro momento, não como forma de celebrar a integridade e sacralidade do corpo feminino, mas como símbolo da violência masculina, do patriarcado e do sexismo no mundo da arte e em nossa cultura como um todo: no extremamente controverso julgamento de seu marido, suas obras foram usadas contra ela como forma de culpabilizar por sua morte, considerando-a alguém suicida e com fixação na morte.

---

<sup>24</sup> Ana Mendieta se casou com o escultor minimalista Carl Andre, 13 anos mais velho que ela, em 1985, e morreu, de forma trágica e suspeita no mesmo ano, poucos meses depois.

Em 1985, Mendieta caiu tragicamente do 34º andar do apartamento que dividia com o escultor minimalista Carl Andre. Apesar das evidências que apontavam para a culpa de Andre (como um vizinho ouvindo Mendieta gritar “Não, não, não, não”), ele foi absolvido da acusação de assassinato em 1988. A defesa de Andre citou a arte de Mendieta como evidência de sua fixação [as ideias de] morte, argumentando que Mendieta cometera suicídio. Esse litígio foi uma das primeiras de muitas interpretações de seu trabalho que o viram injustamente à luz de sua morte, como um prenúncio de seu destino final. Essa perspectiva parece reivindicar Mendieta como clarividente, que é uma interpretação paternalista e exotizante que projeta sua infeliz morte sobre os temas realmente presentes em sua obra, como espiritualidade, poder e ciclos de vida<sup>25</sup> (Siegler, 2018, p. 8-9).

Feministas e artistas mulheres a elegeram como símbolo da misoginia na arte. Ainda hoje, contudo, há quem questione se sua morte não foi fetichizada pelo mundo da arte de modo que às vezes aparece antes mesmo de sua obra. Reconhecemos aqui que sua morte não deva ser o ponto de partida necessário para explorações de seu trabalho, e sim seu trabalho em si mesmo. Nos recusamos a vê-la apenas como vítima, ainda que isso não signifique deixar de lado o modo como sua morte mobilizou e ainda mobiliza o exame crucial da persistência da violência do colonialismo (e de suas instâncias que se interseccionam: sexismo, patriarcado, racismo, misoginia etc.) na arte.

Unindo vida e obra em sua trajetória, Mendieta se arriscou, experimentou com a performance e outros meios não convencionais em um tempo em que o mercado de arte neles ainda não tinha interesse. Sua obra – marginal, efêmera e parcialmente desconhecida – permanece um enigma e uma luz para mulheres

---

<sup>25</sup> No original: *In 1985 Mendieta tragically fell to her death from the 34th floor of the apartment she shared with minimalist sculptor Carl Andre. Despite evidence that pointed to the culpability of Andre (such as a neighbor hearing Mendieta shout “No, no, no, no,”), he was acquitted in the 1988 trial for her murder. Andre’s defense cited Mendieta’s art as evidence of her fixation with death, arguing Mendieta committed suicide. This litigation was among the first of many interpretations of her work that unjustly viewed it in light of her death, as a harbinger of her ultimate fate. This perspective seems to claim Mendieta as a clairvoyant, which is a patronizing and exoticizing interpretation that projects her unfortunate death onto the themes actually present in her work, such as spirituality, power, and cycles of life.*

artistas nos dias de hoje, bem como um sopro de ar puro dentro de uma história da arte que, se, ao contrário, ainda for vista como universalizante, pode ser sim sufocante para artistas mulheres que nela parecem não encontrar lugar. Como pretendemos discutir no início deste texto, porém, está em processo de revisão em direção a possibilidades outras de escritas e vozes. E, se isso é hoje possível, é graças ao trabalho precursor de tantas artistas pioneiras – como Ana Mendieta.

**Luciana da Costa Dias** é doutora em Filosofia pela Uerj. Pós-doutorado no Centre for Performance Philosophy, da University of Surrey, UK. Professora associada 2 do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

### Referências

- ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Zulma (org). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade Técnica. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity, and exile*. London: Duke University Press, 1999.
- BORNHEIM, Gerd A. Uma temática hegeliana: a morte da arte. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BRAND, Peg. Feminism and aesthetics. In: ALCOFF, Linda Martín; KITTAY, Eva Feder (orgs.). *The blackwell guide to feminist philosophy*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2007, p. 254-265.
- BRAUDEL, Fernand. *A dinâmica do capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

CABAÑAS, Kaira M. Ana Mendieta: pain of Cuba, body I am. *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1, p.12-17, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840>. Acesso em 26 jul. 2022.

COSTA, Cláudia. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *Portuguese Cultural Studies*, v. 4, n. 1, p. 41-65, 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da representação, virada performativa e presença: possibilidades rumo a uma filosofia-performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 1, p. 1-20, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92575>. Acesso em 26 jul. 2022.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge, 2008.

FORTE, Jeanie. Women's performance art: feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, v. 40, n. 2, May 1988.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GALEANO, Eduardo. *Mulheres*. São Paulo: L&PM Editores, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GORJON, Melina; GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. Trânsitos entre psicologia e a arte de Ana Mendieta: violência de gênero e devires outros. *Quaderns de psicologia*, v. 20, n. 1, p. 65-73, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEARTNEY, Eleanor. Rediscovering Ana Mendieta. *Art in America*, New York, v. 92, p.139-194, November, 2004.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, v. 22, n. 1, p. 186-209, 2007.

MEYER, Laura. Power and pleasure: feminist art practice and theory in the United States and Britain. In: JONES, Amelia (org.). *A companion to contemporary art since 1945*. New Jersey: Blackwell Publishing, 2006, p. 317-342.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 94, n. 32, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17666/329402/2017>. Acesso em 3 jun. 2022.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 4, n. 4, p.10-25, 2010.

MIGNOLO, Walter D.; VAZQUEZ, Rolando. Decolonial aesthesis: colonial wounds/decolonial healings. *Social Text Periscope* [Web Publication], 2013. Disponível em: [http://socialtextjournal.org/periscope\\_topic/decolonial\\_aesthesis/](http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/). Acesso em 11 jun. 2022.

NESTOR, Hatty. Tracing Mendieta, Mendieta's trace: The Silueta Series (1973-1980). *MAI: Feminism & Visual Culture*, 2021. Disponível em: <https://maifeminism.com/tracing-mendieta-mendietas-trace-the-silueta-series/>. Acesso em 20 jul. 2022.

PALERMO, Zulma. (org.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

SIEGLER, Samantha. Tracing feminism's effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta's effects on Feminism. *Bowdoin Journal of Art*, Apr. 2018.

SILVA, Isabella Rechechan; BONILHA, Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. *Revista Seminário de História da Arte*, v. 1, n. 7, 2018.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

DIAS, Luciana da Costa. Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 112-136, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970

*Creative-Home: space problems in the artwork of Brazilian artists of the 1970s*

Paula Nogueira Ramos

 0000-0002-0798-9021

paula.nogueiramos@gmail.com

### Resumo

Este ensaio está centrado na análise de obras performativas realizadas na década de 1970 pelas artistas brasileiras Iole de Freitas, Letícia Parente e Sonia Andrade. Ao transformar seus espaços de habitação em lugares de criação e experimentação artística, desafiam a separação moderna entre público e privado, assim como as definições sociais de gênero envolvidas nessa distinção. De modo expressivo e urgente, o uso que fazem dos aparatos fotográficos e videográficos revela experiências que envolvem seus corpos e a situação política do país.

### Palavras-chave

Artistas brasileiras. Espaços de criação. Fotografia. Videoperformance. 1970.

### Abstract

*This essay focuses on the analysis of performative works produced in the 1970s by the Brazilian artists Iole de Freitas, Letícia Parente and Sonia Andrade. Since these artists transform everyday spaces into a place of work and artistic production, they challenge the modern division between public and private, as well as social constructions of gender. In an expressive and urgent way, the use they make of photographic and videographic devices reveals experiences that involve their bodies and the political situation of the country.*

### Keywords

*Brazilian artists. Creative spaces. Photography. Videoperformance. 1970s.*

Algumas das obras e artistas apresentadas neste ensaio compuseram a exposição de Clarice Lispector (Chechelnyk, 1920-Rio de Janeiro, 1977) realizada no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, de outubro de 2021 a fevereiro de 2022. Constelação Clarice – que reuniu as pinturas feitas pela escritora em diálogo com trabalhos criados por artistas mulheres entre as décadas de 1940 e 1970 – tinha como dois de seus núcleos as relações com o corpo e com o espaço doméstico, suscitados pela potência das linhas poéticas da autora. No núcleo “Perdi minha formação humana” se encontrava uma série fotográfica de Iole de Freitas (Belo Horizonte, 1945), *Spectro* (1972), e em “Eu não cabia”, dois vídeos de Letícia Parente (Salvador, 1930-Rio de Janeiro, 1991), *In e Preparação I*, e o audiovisual *Eu armário de mim*, todos de 1975. Sonia Andrade (Rio de Janeiro, 1935-2022), a terceira artista referenciada neste texto, não participou dessa exposição.

O espaço da casa tem presença marcante na obra de Clarice. Em texto crítico acerca de um de seus livros, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 97) discorre sobre o detalhamento intrínseco à literatura feminina, justificado pela espacialidade circundante e limítrofe: “como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca”. Na sala da exposição dedicada aos objetos que compunham a coleção pessoal de Clarice, estavam suas cartas, máquinas de escrever, pinturas, e também seus retratos fotográficos. No mesmo espaço supostamente reservado do lar notava-se sua relação com a prática da escrita; a troca com o exterior e o mundo ao qual estava conectada; e, sobretudo, o envolvimento com sua própria imagem – a imagem de Clarice, escritora – refletida pelos olhos de outros.

São muitas as fotografias em que a vemos em seu ofício, escrevendo sentada no sofá (Figuras 1 e 2), assim como retratos em pintura, feitos, entre outros, pelo artista Giorgio De Chirico (1945) quando Clarice morava na Itália. Segundo seu filho Paulo Gurgel Valente (2021), no texto *Em casa com Clarice*, escrito a partir do conjunto de pertences da mãe, “Os quadros e objetos de Clarice eram seu *setting*, o cenário de sua vida que fazia de sua casa um lugar aconchegante e reconhecível, seu ninho de onde voava e para onde voltava”. Afinal, “o mundo me parece uma coisa vasta demais”, escreve Clarice em um de seus diários publicados no *site* da exposição.



**Figuras 1 e 2**  
Fotografias de Clarice  
Lispector na exposição e no  
*site* de Constelação Clarice,  
Instituto Moreira Salles,  
São Paulo, 2022

Apesar de a mostra dedicada a Clarice não ser um dos focos dessa investigação em andamento, a visita ao IMS me ajuda a pensar nas relações porosas que nutrem o espaço doméstico, identificado não como um lugar de confinamento, mas sim de exposição, principalmente quando associado ao lugar de experimentação artística das mulheres. Além disso, a palavra *setting* é termo caro para essa pesquisa. Associado tanto ao cinema quanto ao teatro, diz respeito à construção de uma cena, à produção de outra espacialidade, espaço fictício, feito a partir de objetos ou outros tipos de aparatos cenográficos. Nesse sentido, as imagens produzidas por si ou por outros, que revelam presenças e aparições públicas das mulheres nas artes, parecem-me capazes de transformar o lugar que propiciou a invenção do trabalho criativo – nesse caso, o espaço da casa. Portanto, o que é necessário para que a casa deixe de estar vinculada às tarefas domésticas e reprodutivas – principalmente no que se refere à construção social do gênero feminino – para ser o cenário ou locação de uma obra? O que está envolvido nesse movimento de abertura e transformação do espaço de privacidade em um espaço performativo?

\*\*\*

A fim de tentar revelar a complexidade envolvendo a casa como espaço de experimentação, apresento, de maneira sucinta, alguns autores de diferentes campos do conhecimento que contribuíram para essa questão. O livro de Ivone Margulies (2016) *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* ajuda-me a refletir, a partir da análise de filmes da cineasta belga, sobre a transformação do ambiente doméstico em lugar de criação artística, que Margulies (p. 37) vai denominar “quarto-Akerman”: “o espaço de sua casa, embora sufocante e protegido, é o primeiro objeto para testar sua autonomia criativa”. Segundo a autora, no final dos anos 1960 e nos anos 1970, as linguagens do vídeo e da performance encontram no suporte proporcionado pelo monitor o recorte do espaço doméstico, um “*set* para transformar ações cotidianas em imagens de intencionalidade obsessiva” (p. 40).

No livro *Playing at home – the house in contemporary art*, Gill Perry (2013) inclui no processo de conceituação e diferenciação entre casa e lar o entendimento de Walter Benjamin de que “a separação crescente do espaço de habitação do local de trabalho no século 19, encorajou o desenvolvimento de nossa ideia

moderna de ‘domesticidade’”<sup>1</sup> (p. 11). Enquanto essa era tratada como competência do feminino, a esfera pública, os âmbitos profissional e cultural, estariam vinculados ao masculino. Como um contraponto a isto, *Womanhouse* foi um evento canônico, vinculado a um programa de estudos em Los Angeles em 1972. Considerada a primeira instalação pública feminista, com curadoria de Judy Chicago e Miriam Schapiro, buscou desconstruir a noção de domesticidade ligada aos papéis tradicionais do gênero feminino, revisando o espaço metafórico da casa e ampliando os debates sobre a produção artística feita por mulheres.

Perry introduz o argumento que Griselda Pollock (2019) apresenta em “A modernidade e os espaços da feminilidade”, de 1998, em que a autora discute os espaços reservados às mulheres na vida cultural, sobretudo parisiense, a partir das obras de pintores e pintoras impressionistas e modernistas. No período, o entendimento de “mulher pública” foi estritamente associado à figura da cortesã, uma vez que as “mulheres respeitáveis” estavam condicionadas ao ambiente doméstico. As transformações modernas dos espaços públicos, urbanos e de lazer privilegiavam os homens, que os usufruíam com total liberdade, personificados no *flâneur*.

A partir do ponto de vista das pintoras impressionistas Mary Cassat e Berthe Morisot, que retrataram mulheres em espaços públicos, como os parques e os teatros, Pollock (2019) postula dois aspectos que merecem atenção. O primeiro deles é o constrangimento com relação ao olhar invasivo do observador masculino retratado nas imagens – incluído na pintura de Cassat, *Na Ópera* (1878-1879) –, que evoca um espelhamento com o observador exterior à obra. O segundo se refere às diferenças de classe e de raça, que impõem a regulação da sexualidade feminina de acordo com os espaços, determinando também os “territórios dos corpos sexualizados e transformados em mercadoria” (p. 138). As implicações entre sexualidade, gênero e espacialidade estão diretamente relacionadas na modernidade.

Outra via é desenhada pelo livro de Paul B. Preciado (2019, *Pornotopia – an essay on Playboy’s architecture and biopolitics*). O autor faz uma análise do projeto Playboy – que inclui o surgimento da revista, mas principalmente a

---

<sup>1</sup> No original: *the increasing separation of living space from the place of work in the nineteenth century encouraged the development of our modern idea of ‘domesticity’*. Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é minha.

mansão em que vivia seu criador, Hugh Hefner, na década de 1950 –, relacionando a masculinidade com as ideias de privacidade e sexualidade. O apartamento do homem branco e rico no centro de Nova York surge como oportunidade para que os jovens solteiros possam usufruir de seus espaços de liberdade, afastando-se do contexto que envolve o casamento heterossexual, comumente associado aos subúrbios da cidade. Essa ampla construção midiática causa furor e afeta também as feministas brancas, como Betty Friedan. A irônica inversão de papéis sobre o entendimento tradicional de domesticidade faz com que os homens passem a “colonizar”, nas palavras de Preciado, o espaço doméstico do centro da cidade. No subcapítulo intitulado *A room of his own*, em homenagem ao ensaio de Virginia Woolf de 1929, o autor questiona: “Ainda podemos chamar de doméstico um espaço que rompe os arranjos espaciais de gênero dessas duas esferas?”<sup>2</sup> (p. 33).

De forma meticulosa, com base em arquivos que vão desde manuais femininos até revistas e coleções pessoais em museus brasileiros, Vânia Carneiro de Carvalho (2020), em *Gênese e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*, avalia os espaços interiores dos palacetes do início do século passado em São Paulo, a partir de uma perspectiva que discute as relações de gênero e sexualidade vinculadas aos objetos que compõem o espaço doméstico. Nessa abordagem, as categorias dicotômicas que definiram tradicionalmente as relações de gênero, “natureza *versus* cultura; trabalho *versus* família; e público *versus* privado” (p. 19), são revistas principalmente por meio da inclusão da agência masculina em ambientes da casa considerados porosos aos dois gêneros, como a sala de jantar. Isso porque a exibição da chamada vida burguesa para a “demonstração de posição social privilegiada”, que antes “fazia-se em ocasiões públicas” (p. 22), faz parte do novo momento de abertura da “casa moderna”.

Nenhuma das artistas brasileiras analisadas no presente ensaio se assume abertamente feminista, ainda assim, pergunto-me de que modo podemos tensionar as questões que envolvem o contexto das mulheres nas artes, a partir do que Aracy Amaral (2013, 2006) formula nos textos “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?”, de

---

<sup>2</sup> No original: *Can we still call domestic a space that disrupts the gender spatial arrangements of the two spheres?*

1977, e “A mulher nas artes”, de 1993. A autora considera não existir diferenças entre a arte feita por mulheres e homens, e como uma possível forma de distinção recorre à “sensibilidade feminina”, atrelando novamente a feminilidade ao campo da domesticidade. Amaral afirma que as mulheres no Brasil foram incentivadas a estudar pintura, desenho ou piano como complementação da educação ou como *hobby*, o que justificaria o motivo de suas presenças marcantes nas artes.<sup>3</sup> Também ressalta que as possibilidades de se dedicar ao ofício estavam ligadas aos privilégios e recursos de uma elite branca – o que me parece pertinente de ser destacado:

A presença, ainda hoje, de uma ou mais auxiliares na casa para os serviços domésticos para a classe remediada, média e média-alta, sempre propiciou à brasileira uma possibilidade de se dedicar às artes, condição que nunca as norte-americanas usufruíram na contemporaneidade (Amaral, 2006, p. 222).

O fato de que houve reconhecimento da grandeza de nossas artistas significa que estejamos nos posicionando politicamente dentro de um debate de gênero mais amplo? Ana Paula C. Simioni (2022), em seu último livro, *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*, também recorre às colocações de, entre outros autores, Pollock (2019) e Linda Nochlin (2016) – cujo “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é texto canônico da discussão feminista nas artes visuais – para analisar de perto a inscrição de algumas mulheres no modernismo brasileiro. Em seu estudo sobre as artistas consagradas nas primeiras décadas do século 20 – “Anita Malfatti, a *mártir*, Tarsila do Amaral, a *musa*, e Regina Gomide Graz, a *esposa*” (p. 32) – a autora busca narrar a relevância de suas obras para o movimento modernista, fato que se tornou quase uma exceção dentro da historiografia da arte mundial, sem deixar de lado as negociações e os paradoxos que acompanharam esses casos de sucesso. Como exemplo, durante suas estadas em Paris, ressaltou a visão europeia exótica sobre a arte primitiva, assim como a pressuposição de que as “artistas fossem capazes de se afastar dos sentidos atrelados ao termo ‘arte

---

<sup>3</sup> Amaral se refere principalmente às grandes artistas da primeira metade do século 20, como Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973) e Maria Martins (1894-1973), e às contemporâneas, Lygia Clark (1920-1988), Mira Schendel (1919-1988), Lygia Pape (1927-2004), Regina Vater (1943), Carmela Gross (1946), Jac Leirner (1961), entre outras.

feminina’, e, assim, ir ao encontro de estilos de vida e de práticas estéticas vistas como naturalmente masculinas” (p. 23). Simioni questiona se a presença dessas artistas na arte moderna brasileira contribuiu de fato para uma mudança dos papéis sociais e das relações de gênero na história do país, ou se acabaram por reforçar “certos estereótipos sobre a ‘condição feminina’” (p. 37).

Dito isso, parece-me pertinente pontuar a recorrente rejeição aos movimentos feministas pela esfera artística nacional durante os anos 1970. Um dos motivos é atribuído ao fato, já apontado por Amaral e Simioni, de que muitas mulheres no Brasil foram consagradas nas artes visuais, o que difere de movimentos canonicados por artistas homens, como o expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Além disso, algumas artistas consideravam as ideias feministas modos de manifestação estrangeira; recusá-las fazia parte da crítica ao imperialismo norte-americano.<sup>4</sup>

A crítica de arte e militante Glória Ferreira (2021), no texto “Feminismo: uma questão política?” – escrito com o pseudônimo de Luiza Maranhão, durante seu exílio em Paris, em 1978 –, descreve a história e o alcance da luta feminista, sobretudo diante de parâmetros marxistas, tanto mundialmente como no contexto brasileiro. Sua crítica está focalizada no controle político e econômico exercido sobre as mulheres: a opressão, a mão de obra feminina ligada às tarefas domésticas não remuneradas, e “a reprodução da força de trabalho no sistema capitalista se dão de forma privada” (p. 43).<sup>5</sup> As mulheres foram requisitadas pela burguesia para fomentar as lutas em defesa do *slogan* “família, tradição e propriedade” – aderido em apoio ao golpe militar de 1964 ou em passeatas contra o divórcio em 1977 –, mas foram negativamente estereotipadas quando as reivindicações do movimento feminista estavam ligadas aos posicionamentos da esquerda (Ferreira, 2021).

Por outro lado, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, ambas militantes feministas e professoras, já estavam, durante as décadas de 1970 e 1980, reivindicando um feminismo afro-latino-americano, com especificidades distintas das referentes ao feminismo branco. No texto “A mulher negra no mercado de trabalho”, por exemplo, Nascimento (2021) comenta os resquícios ideológicos coloniais que propiciam a manutenção do trabalho doméstico e reprodutivo nas

---

<sup>4</sup> Ver Sneed (2019).

<sup>5</sup> Ver Federici (2019).

mãos das mulheres negras no Brasil. De maneira similar, Gonzalez (2020) pontua a cisão entre a escalada da participação da força de trabalho feminina no início da década de 1970, relacionada às mulheres brancas, em contraponto aos serviços manuais assumidos pelas mulheres negras no mercado.

Embora não se considerem feministas, as obras das três artistas brasileiras brancas analisadas a seguir remontam a problematizações do espaço marcadamente ligadas ao gênero. A pesquisadora argentina Andrea Giunta (2018, p. 33) utiliza a perspectiva do feminismo artístico para diferenciar artistas feministas do “posicionamento de historiadores que estudam a arte a partir de uma pauta feminista”, viés analítico adotado neste ensaio. Na esteira de posicionamentos que buscaram desmantelar a naturalização de uma construção social que vincula a feminilidade à domesticidade, e a masculinidade ao campo do trabalho e ao espaço público, esta investigação busca sobrepor as duas esferas. Por fim, almejo responder a estas perguntas: em que medida os espaços de realização dessas artistas configuram instâncias de emancipação ou crítica social? Que tipos de rupturas promoveram com relação à normatividade que se impunha no espaço da casa?

### **Corpo e espaço: relações entre os aparatos tecnológicos e domésticos**

Na década de 1970, algumas artistas visuais brasileiras utilizaram entre seus meios de expressão performativa aparatos tecnológicos, como o super-8, a fotografia e o vídeo. Iole de Freitas, recém-chegada em Milão, criou sequências fotográficas, em preto e branco e em cor, inventando um novo caminho para se autorretratar. Letícia Parente, professora de química e artista, fez uma série de vídeos em casa, problematizando o modo como tal espaço condiciona o trabalho das mulheres. Sonia Andrade realizou um conjunto de oito vídeos entre 1974 e 1977, em que seu corpo é colocado em situações-limite, que podem ser entendidas como alegorias do contexto político do período.

A partir desse conjunto de obras, proponho pensar a articulação da fotografia e do vídeo com uma prática prioritariamente doméstica. O processo inicial de experimentação das artistas é demonstrado, em suas próprias palavras, como casos de urgência expressiva, em que se tornou necessário um posicionamento a partir da arte. Naquele período, a performance, como uma linguagem que caminha em prol da desobjetificação da arte, relacionada ao uso do vídeo e, no caso de Freitas,

da fotografia, propicia os recursos inaugurais que levam à inserção das artistas em determinado circuito artístico. Essas experiências são marcadamente situadas em espaços domésticos, nos lugares familiares em que habitam ou frequentam. É válido comentar que após esses primeiros ensejos, Andrade e Freitas não trabalharam com as imagens tecnológicas da mesma maneira, e Parente, até seu falecimento em 1991, continuou envolvida com sua carreira acadêmica como química, em paralelo às artes, o que lhe rendeu títulos e publicações.

O vídeo chega ao país, assim como em outros lugares do mundo, por intermédio de uma câmera portátil da Sony, a *portapack* p&b de ½ polegada. Inicialmente, seu uso foi coletivo, sendo os recursos concedidos pelo Museu de Arte Contemporânea em São Paulo e, naquele momento, por seu diretor, Walter Zanini – criador, em 1974, da primeira seção de arte em vídeo de um museu no Brasil<sup>6</sup> –, os grandes incentivadores desse meio.<sup>7</sup> Seu imediatismo e o fato de que muitas vezes não era possível editar a cinta magnética, pois isso encareceria o processo, fez com que artistas optassem por planos-sequência sem corte. Coloco em questão o viés feminista implicado nas obras, salientando que tais trabalhos são provocativos e rompem com a naturalização de uma suposta feminilidade que tenta colocar as mulheres em um lugar de sujeição no espaço doméstico. Cada uma a seu modo, elas são capazes de tensionar a espacialidade emoldurada pelos lares, apresentando-o de maneira múltipla e problemática, o que colabora com a tentativa, ainda atual, do esvanecimento das estruturas que moldam imagética, política e socialmente a casa.

### **Iole de Freitas: casa como espaço de invenção corpórea e imagética de si**

Iole de Freitas viveu com Antônio Dias em Milão entre 1970 e 1978. Voluntariamente exilados, Freitas retorna ao Brasil em 1979, ainda que a artista e colega Lygia Clark não a tivesse encorajado. O período na Itália tinha sido um momento artístico frutífero e importante para o início de sua carreira, em que

<sup>6</sup> O Espaço B, nome do departamento de vídeo criado por Zanini, tinha direção de Cacilda Teixeira da Costa e Marília Saboya de Albuquerque.

<sup>7</sup> Como marcos referenciais, se somam a mostra Jovem Arte Contemporânea, realizada no Museu Universitário em São Paulo, e a exposição internacional Video Art, no Institute of Contemporary Art da Filadélfia (1975), com representação de artistas brasileiros, Sonia Andrade, Anna Bella Geiger e Ivens Machado, entre outros, convidados por Zanini. Ver Machado (2003) e Mello (2008).

teve contato com os precursores da *arte povera* e vivenciou a efervescência da vanguarda europeia. Sua primeira exposição individual na cidade aconteceu na Galeria Diagramma em 1973, e, entre outros eventos internacionais, participou da Bienal de Paris em 1975, e da Bienal de Veneza em 1978. Ao longo desses anos, Freitas (apud Venancio Filho, 2018, p. 11) fez experimentações com super-8, 16mm e o meio fotográfico, isolada em seu estúdio: “minha linguagem se deu por desespero emergencial. Era urgente expressar-me, construir uma linguagem e inseri-la num meio cultural ativo”.

Freitas mergulha em uma investigação imagética de si, criando sequências fotográficas em que se mostra em fragmentos, ora através de reflexos em superfícies especulares, voláteis ou estilhaçadas, ora a partir de sombras. Embora o espaço não esteja explícito nessas obras, interessa-me olhar como a reclusão incide sobre o gesto de se autorretratar – essa espécie de movimento revelado como um “curvar-se sobre si” –, além de tentar analisar o uso que faz de objetos corriqueiros, também da ordem do doméstico, como o espelho e a faca. Algumas críticas feitas na época ressaltam a relação triangular corpo-câmera-reflexo criados pela artista. Paulo Venancio Filho (2018, p. 13-15) produz uma fissura na própria ideia de autorrepresentação:

Diante da fotografia, o corpo não cede facilmente à sua apropriação como objeto de exposição. [...] Tal situação, aparentemente contraditória, constrói uma intimidade só para ser violada. [...] À Iole de Freitas não interessava somente se colocar diante da câmera e se abandonar imóvel a distância exigida. Ao contrário, sua intenção era reduzir a distância, estabelecer uma relação de confronto, trazer a própria câmera para o interior da experiência, torná-la, por assim dizer, uma extensão de seu corpo. Assim ela se fotografa, *antivoyeuse* de si mesma. [...] De tal experiência só poderiam resultar imagens desfiguradas, deformadas, quase irreconhecíveis e que ainda, ao aparecer, se mostram agressivamente acanhadas.

De certa maneira, é difícil dizer que o corpo de Freitas é “capturado” no tríptico *Spectro* (1972). Mais fácil seria perseguir seu caráter evanescente, a fugacidade de sua massa corpórea. As fotografias são feitas de sombras projetadas na parede de sua casa e não da matéria encarnada (Figura 3). Sua formação em dança na juventude do Rio de Janeiro, acaba por determinar seus primeiros interesses pelo corpo. Como nas artes do movimento, as fotos exaltam a luz

como elemento de composição espacial, o que possibilita o encontro com seu reflexo negativo. O tom avermelhado sugere que as sombras têm pigmentações distintas de acordo com o ambiente e a temperatura de cor do dia.



**Figura 3**  
Iole de Freitas, *Spectro*,  
sequência fotográfica, 1972

Seu corpo é móvel, o tronco curvado sobre as pernas prevalece nas três fotografias. Freitas exercita uma espécie de contorcionismo que figura em sua descentralização proeminente – em *Spectro*, a artista aparece no canto direito do quadro – uma vez que ela é “simultaneamente ‘performer’ e o operador da câmera” (Morais, 1978) (Figura 4). Uma via complexa adotada para enxergar a si mesma é revelada em notas da artista, escritas entre 1974 e 1975:

Uma imagem deformada é um fato puramente visual, não necessariamente deriva de outra deformação. / Não preciso ferir a realidade, meu corpo, para ter certeza de que existe. / Eu quero me ver. Eu procuro meu corpo em qualquer tipo de superfície refletora disponível. Quero encarar isso, deformado ou não, em mylar, vidro, espelho, água, metal. Em uma faca (Freitas, 2018, p. 57).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> No original: *A deformed image is a purely visual fact, it doesn't necessarily derive from another deformation. / I don't need to hurt reality, my body, to be sure that it exists. / I want to see myself. I search for my body on any kind of reflecting surface available. I want to face it, deformed or not, on mylar, glass, mirror, water, metal. On a knife.*

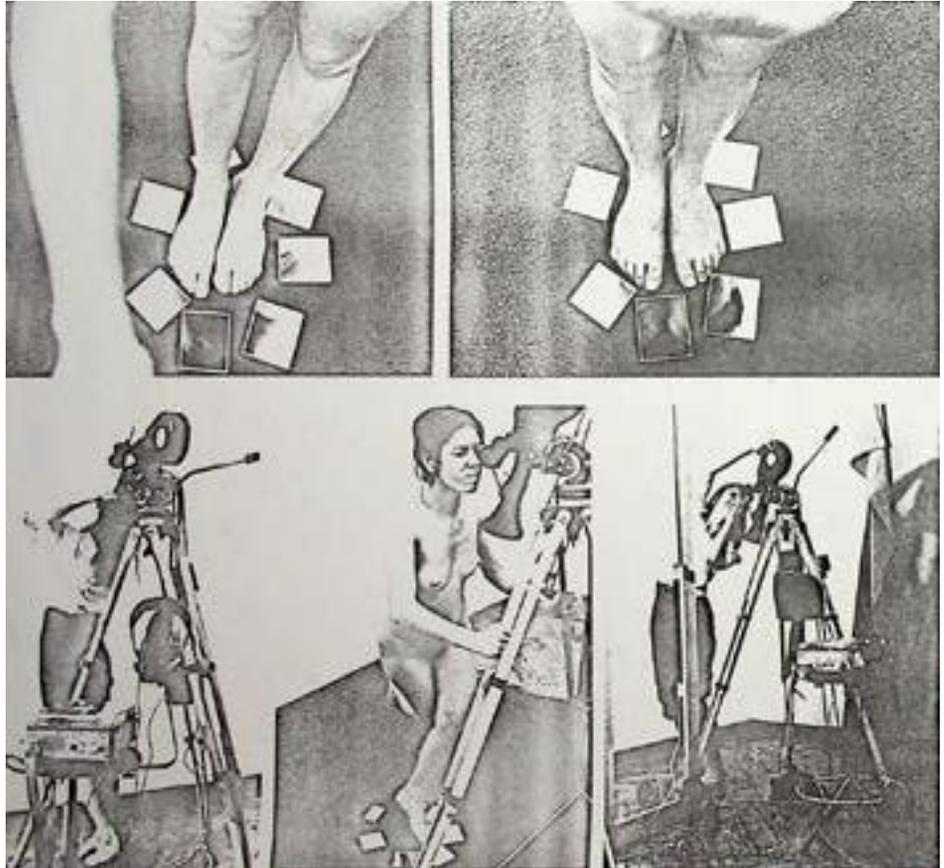


Figura 4

Iole de Freitas, *stills* da produção de *Glass pieces, life slices*, 1975, encontrados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, 2022

No final de 1978, após seu retorno ao Brasil, Freitas apresenta suas obras na Galeria Global, em São Paulo, em exposição individual intitulada *Cacos de vidro, fatias da vida*, em referência à sequência fotográfica *Glass pieces, life slices* (1974-1976, Figura 5). A mostra gera muitas críticas nos jornais da época, e, em um dos textos escrito por Frederico de Moraes (1978) para *O Globo*, o crítico faz um longo preâmbulo sobre a presença marcante das artistas mulheres na arte brasileira, desde as modernistas até as mais contemporâneas, para ressaltar o caráter feminista da obra de Freitas: “temos uma brasileira participando ativamente do movimento feminista internacional” (p. 41). Além de citar sua presença em mostras internacionais com esse escopo, Moraes faz referência ao texto da feminista Lucy Lippard no catálogo da exposição na Global. Lippard (2018,

p. 39-40), que vinha investigando a obra de Freitas, ao comentar a relação da artista com a câmera, o espelho e a faca argumenta:

Quebrar um espelho pode ser visto metaforicamente como um quebrar-se e sair da casca, de convenções. A faca é um símbolo de liberdade. Na verdade, ela o utiliza como um objeto inócuo; sua relutância em segurá-lo pode ser vista como sexual, ou como uma maneira menos agressiva de combater o medo da mulher pela faca, ao controlá-lo de um modo críptico. Como a faca de duas lâminas da grande Deusa. No uso da faca, Iole de Freitas evoca a dor e une potencial, purificação e ritual.

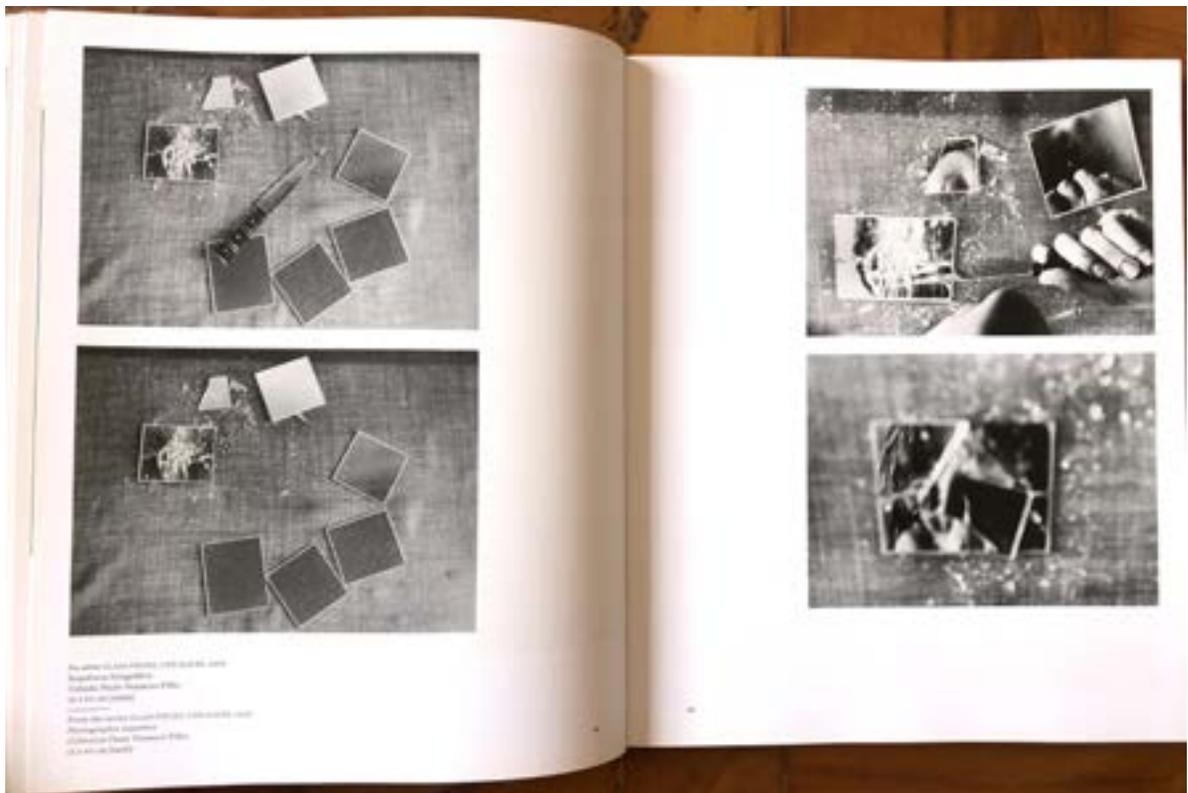


Figura 5  
Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, sequência fotográfica, 1974-1976

Seria possível citar uma série de imagens em que esses objetos aparecem como motivos visuais, compondo ou rompendo a ideia de feminilidade. Apesar de o domínio da fragmentação ser um dos motes da criação moderna, o modo como Freitas o reinventa e apresenta em suas fotografias difere dessa tradição. O corpo fragmentado não faz referência a um certo movimento surrealista marcadamente masculino, que serviu, muitas vezes, para objetificar através do olhar seletivo do artista, as partes do corpo feminino. A operação de fratura que Freitas faz sobre si com a ajuda dos objetos em suas fotografias, deve incidir sobre os problemas mencionados: como romper convenções sem necessariamente deformar a natureza do corpo? Quem são o sujeito e o objeto do olhar e de que modo se prestam à observação? As afirmações de Freitas com relação à visualidade de seu corpo colocam em perspectiva projeção e realidade, e, se quiséssemos pensar assim, distancia o olhar exterior masculino da inteireza de sua forma. “Usa o duplo movimento de câmera e espelho para refletir um EU duplamente distanciado” (Lippard, 2018, p. 39), um modo expressivo de como a artista se vê e se apresenta naquele momento.

### **Letícia Parente: casa como lugar de relação entre sujeitos, objetos e símbolos**

Letícia Parente, nascida em Salvador e habitante de Fortaleza e Rio de Janeiro, inicia seus estudos em artes em 1971, já vivendo no Rio de Janeiro, nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Após participar de algumas exposições coletivas, realiza sua primeira individual também em 1973, no Museu de Arte da Universidade do Ceará, com um conjunto de 29 gravuras. Os trabalhos em vídeo analisados aqui foram feitos em seu apartamento no Rio de Janeiro, produzidos e gravados, respectivamente, por Cacilda Teixeira da Costa e Jom Tob Azulay, que possuía uma câmera *portapack* e colaborou na produção de outros artistas.

*Tarefa I* (1982) foi feito em um espaço que parece ser a área de serviço do apartamento, com uma porta ao fundo, o tanque e uma máquina de lavar. Parente se deita sobre uma tábua de passar de barriga para baixo, tira os óculos do rosto, em seguida a empregada negra entra no quadro, e passa com o ferro sua roupa e seu corpo, esticando o tecido com movimentos precisos (Figura 6). Quando Parente assume a presença de uma trabalhadora doméstica em sua casa, “significa que qualquer dramatização do trabalho de gênero não pode evitar mostrar os ‘outros’ em termos de raça e classe em seu lar” (Vishmidt, 2019, p. 453). Marcada pelo contexto pós-colonial e cultural brasileiro, também assume,

portanto, o lugar ocupado pela mulher branca de classe média, que paga pelos serviços dessa funcionária – talvez único vídeo do período em que essa situação é colocada. O gesto reforça a distinção de classe entre ambas, embora, no vídeo, essa relação hierárquica se mostre invertida, uma vez que o corpo da artista está subordinado à ação da empregada, é o objeto de sujeição, corpo desumanizado que encena simbolicamente um ritual de dor. Nenhuma das duas cabeças está enquadrada no vídeo, reiterando a ausência de suas identidades, dando ênfase ao gesto que marca o encontro entre dois corpos racializados.

Figura 6  
Leticia Parente, *frame* do  
vídeo *Tarefa I* (1982)



Marina Vishmidt (2019), no texto “Realismo reprodutivo: por uma crítica estética do trabalho de gênero”, faz uma análise da obra de Parente, entre outras artistas, olhando para “os registros realistas de silenciamento dos sujeitos femininos”, do “lar como prisão”, mas também como “lugar de rituais místicos”. Segundo Vishmidt (p. 453), as performances de Parente

evocam não só a pacificação da dona de casa burguesa tradicional, mas a contrainsurgência diante da subjetividade e da agência experimentadas por aqueles que vivem em uma ditadura, solicitados a identificar seus interesses com o corpo da nação [em referência à obra *Marca registrada*, 1975].

No vídeo *In* (1975), a artista entra em seu guarda-roupas vazio, e se “pendura” em um cabide, fechando em seguida a porta do armário. Como no gesto de Freitas, Parente contorce seu corpo. Inseridas em uma chave de mimetização da pele do corpo a essa segunda pele que é a vestimenta, tecido a ser costurado (*Marca registrada*), pendurado ou passado, tais obras expressam a “fungibilidade do corpo de gênero e do trabalho doméstico, entre o eu e a mobília, o sujeito e o objeto” (Vishmidt, 2019, p. 453). Parente promove, por um lado, um esvaziamento metafórico da massa corpórea, por outro, evidencia corpos femininos realizando tarefas corriqueiramente invisibilizadas. Como se a artista se perguntasse: se não sou eu, ou se não somos nós que executamos os afazeres domésticos, quem os fará? Ao incitar esse processo de dessubjetivação, operado pelo retraimento da subjetividade em favor da superfície do corpo, também insinua a tentativa de transgressão da condição de sujeição das mulheres – pela ruptura da ordem normativa estabelecida entre sujeito e sujeitoado, que dá lugar a um mecanismo relacional entre corpos e objetos, e pelo fato de que o objeto não depende mais do sujeito, mas é o próprio sujeito.

Por outro lado, Parente cria um discurso e descreve subjetivamente o espaço da casa a partir da invenção de seus próprios códigos, determinados por uma relação pessoal com o lugar estabelecido. Em uma das imagens de sua série de xerox intitulada *Casa*, que começa a ser produzida em 1975, a artista usa os mapas das três cidades em que residiu. Seu filho André Parente (2011, p. 33) articula ideias em torno do significado desses espaços para a mãe: “Letícia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações”. Os distintos territórios em que Parente viveu parecem moldar a existência subjetiva e micropolítica da artista. Ainda nessa série, articula os elementos da casa com as partes do corpo, a fachada aos olhos e à pele, o chão aos pés, em uma escrita de conteúdo diarístico. Retomo as colocações de André Parente (p. 33):

O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa e se reinventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos. [...] Seguindo essa linha de pensamento, Letícia sempre parte do corpo ou da casa como os lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta daquilo que aprisiona.

De um modo bachelandiano, como diz o filho, em outra imagem da série, Letícia Parente (2011, p. 99) mapeia a planta baixa de uma casa BNH em uma “linguagem poética [...] numa mistura de senso, inocência e sinais estereotipados – aqui rituais de codificação”. Os distintos cômodos são preenchidos por sinais de letraset e associados a novos modos de habitação: “o lugar de buscar rumos” é provavelmente o escritório da casa, a sala é o espaço dos “diálogos desejados”, um quarto com sete camas é visto como “sete alternativas contra a solidão” (Figura 7).

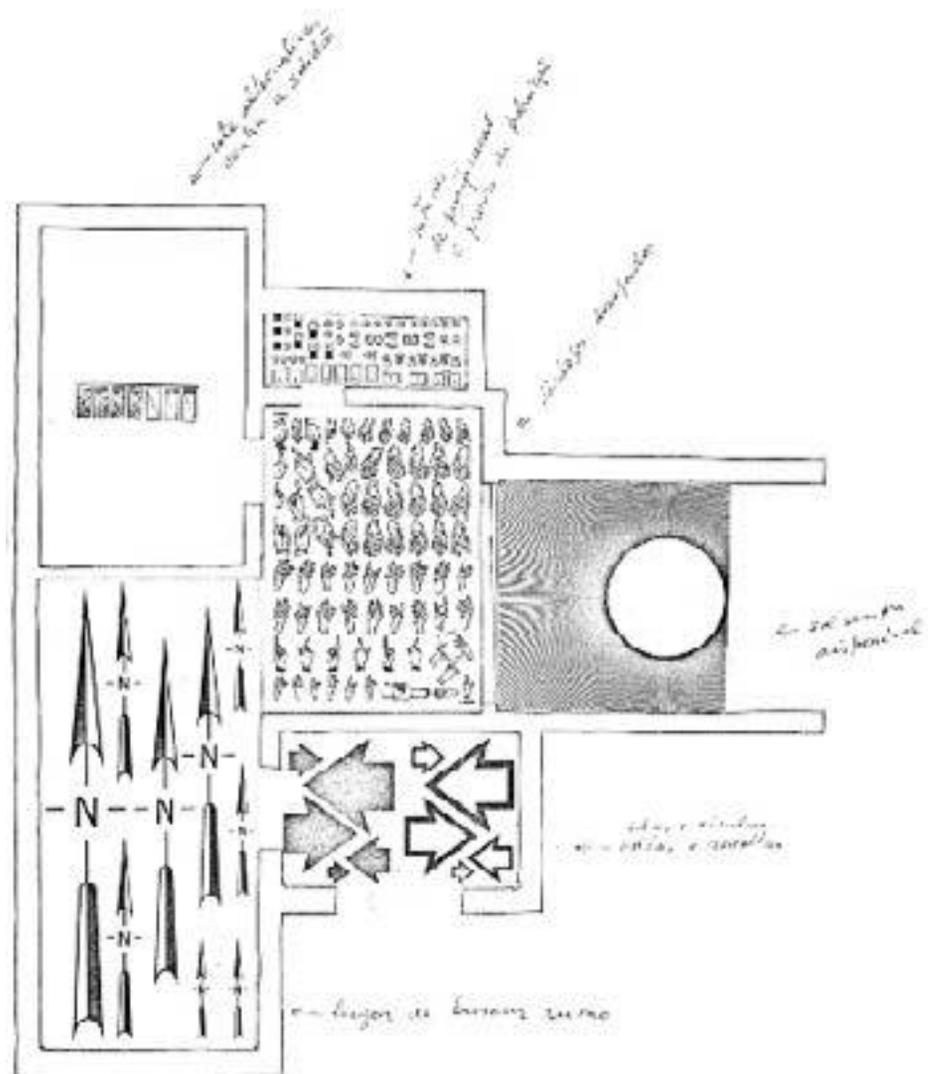


Figura 7  
Letícia Parente, xerox da  
série Casa, 1975

Esses espaços imaginários apresentados por Parente na forma de diagramas com legendas, símbolos e palavras, imagens referencialmente arquitetônicas, expressam uma busca por transcender subjetivamente os significados de residir, ocupar, morar, indo além dos sentidos costumeiramente atribuídos ao lar. Miram para a antítese do lugar-comum, para os desejos raros, para as buscas infundáveis que compõem esse espaço. “Casa é casca, membrana do fora. Mas, para Letícia, a casa é o lado de dentro. Nas linhas desta arquitetura de letras, vemos a escrita da artista construir uma casa que abriga o tempo” (Maciel, 2011, p. 45). Para Parente, a casa é também um lugar de tradução, uma vez que os códigos são criados para ser interpretados.

### **Sonia Andrade: casa como campo político e transmissão televisiva**

Sonia Andrade formou com Letícia Parente o grupo conhecido por ser pioneiro na videoarte no Brasil. Ambas frequentaram as aulas de Anna Bella Geiger no Rio de Janeiro, e o vídeo *Telefone sem fio* (1976)<sup>9</sup> foi um dos trabalhos feitos coletivamente, em menos de uma semana, com o intuito de internacionalizar as obras brasileiras produzidas nesse meio. Tanto Iole de Freitas quanto Sonia Andrade moraram em exílios voluntários ao longo das décadas de 1970 e 1980, Freitas em Milão e Andrade em Paris e Zurique. Entre 1974 e 1977, Andrade realizou um conjunto de oito vídeos em que seu corpo é objeto de ficcionalização de violências, e em que busca expressar a repressão política vivenciada no país. Em conversa com o curador Hans Ulrich Obrist, Andrade (2018, p. 201) observa:

Ainda sobre a questão feminista, devo dizer que nunca encontrei dificuldade alguma em meu trabalho pelo fato de ser mulher. Nenhuma. Logo, essa questão está fora de meu trabalho. [...] Aqui no Brasil nunca houve um movimento feminista. Não foi como na Europa ou nos Estados Unidos, de maneira nenhuma. Certamente porque nós tínhamos uma ditadura muito violenta nos obrigando a lutar por direitos que não eram os direitos reivindicados pelas feministas.

---

<sup>9</sup> Participaram do vídeo: Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade.

A artista nega a afinidade de suas obras com o movimento artístico feminista que acontecia nos Estados Unidos e na Europa na mesma década. Tampouco teve contato com o movimento social e político que existiu no Brasil. Os entrevistadores questionam a presença do corpo feminino em suas primeiras videoperformances, ao que Andrade (2018, p. 201) responde: “Para mim era um corpo. Trabalhei com o meu corpo. Eu tinha esse corpo, é isso”. Ela não atribui ao gênero um fator de distinção, insinuando que qualquer outra corporeidade poderia ser apresentada nos vídeos. Em lugar disso, chama a atenção para a premência das ideias envolvidas na ação: “Eu não podia, de modo algum, chamar alguém, explicar, isso é teatro. Queria ter a possibilidade de colocar diretamente em ação um pensamento” (p. 196).

Elena Shtromberg (2016) faz uma análise da obra de Andrade em seu livro *Art systems: Brazil and the 1970s*, citando os estudos de Nelly Richard vinculados à expressão corporal como um local de tensões em contextos autoritários e repressivos:

Sob circunstâncias em que a censura é aplicada a vastas áreas de significado na linguagem, qualquer discurso supérfluo ou pressão não dita que escape ou solape a sintaxe do que é permitido só pode vir à tona como gestos corporais [...] o corpóreo não está apenas na fronteira do dizível, torna-se também o domínio do indizível (Richard apud Shtromberg, 2016, p. 111).<sup>10</sup>

De fato, os gestos expressivos de Andrade promovem a linguagem da denúncia política sem que nada seja dito. As imagens figuram, de certo modo, as violências cometidas em diversos corpos na ditadura militar, levando-me a pensar na ligação entre a experiência individual e coletiva que atravessa suas obras. Em seu vídeo *das gaiolas* (1977), a artista tenta caber dentro desses objetos que são muito menores do que seu corpo (Figura 8), sugerindo um indício de confinamento e privação de liberdade – “a impossibilidade de voar, de ser um pássaro, que somente a ficção teria permitido” (Andrade, 2018, p. 205). Em outro vídeo, a artista amarra seu próprio rosto com uma corda de náilon até o deformar (Figura 9).

<sup>10</sup> No original: *under circumstances where censorship is applied to vast areas of meaning in language, any superfluous discourse or unspoken pressure which escapes or undermines the syntax of the permitted can only surface as bodily gestures.[...] the corporeal not only lies at the frontier of the sayable, it also becomes the domain of the unsayable.*

Num trabalho de arte ou de cinema, seja qual for, a violência real não existe, é impossível. O que fazemos é representar a violência, que é a ficção da violência (Andrade, 2018, p. 200).

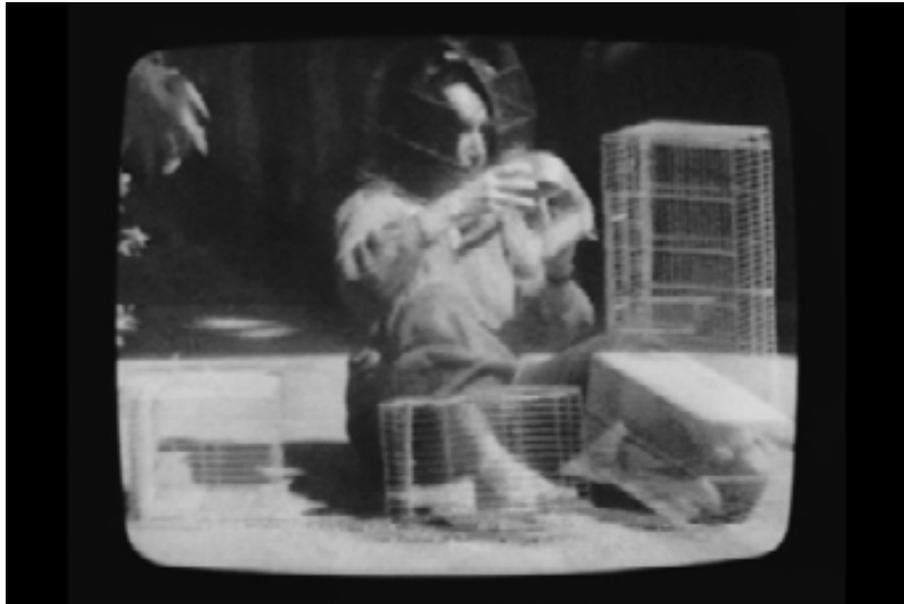


Figura 8  
Sonia Andrade, *frame*  
do vídeo *Sem título*  
(gaiolas), 1977



Figura 9  
Sonia Andrade, *frame*  
do vídeo *Sem título*  
(fios de náilon), 1977

Em uma de suas videoperformances de 1975, talvez a mais conhecida delas, Andrade faz referência direta às dinâmicas do ambiente doméstico. A artista apresentou essa obra em Paris em um seminário organizado por Nam June Paik, em que recebeu elogios do artista pioneiro da videoarte por ser uma obra revolucionária (Andrade, 2018). Realizada no terraço do amigo Ivens Machado no Rio de Janeiro, em um plano-sequência fixo e frontal vemos a artista diante de uma mesa, com uma panela de feijão-preto, guaraná, pão e café – “a base da mesa carioca” (Andrade, 2018, p. 196). Ao longo de oito minutos, tensiona a fabricação da própria imagem e alcança um estado alterado, que termina por extrapolar os limites que compreendem o ato civilizado de comer. “Em uma espécie de ritual bárbaro [...] o feijão é passado na cabeça e enfiado na boca com a mão. Depois é colocado nos olhos, nas orelhas, dentro da roupa e arremessado contra a tela da tevê” (Parente, 2005, p. 25), lançado contra a própria objetiva. Esse gesto disruptivo e direcionado – visto como um ataque a nós, espectadores – acaba por refletir, com certa dose de ironia, um mecanismo de transgressão de seu comportamento (Figura 10).

Essa não é a única videoperformance em que Andrade lida com a possibilidade de comunicação com o público. Não por acaso as obras de Andrade foram incluídas em exposições que tinham como enfoque curatorial a arte feminista, por sua aproximação constante com as obras produzidas por mulheres nos Estados Unidos. Segundo Shtromberg (2016, p. 112):

Como outras artistas feministas, ela questionou os mecanismos pelos quais a imagem televisiva passou a dominar o cotidiano, bem como a autoridade da televisão em apresentar modelos de comportamento aceitáveis, particularmente aqueles voltados para as mulheres.<sup>11</sup>

Na obra, uma televisão ligada está posicionada atrás de Andrade, transmitindo um “seriado americano com intervalos comerciais” (Hauser, 2005, p. 156), o que pode ser visto como uma crítica à forte presença cultural daquele país nas fronteiras do território nacional; “revela-se como sendo parte de uma

---

<sup>11</sup> No original: *like other feminist artists, she questioned the mechanisms by which the televisual image came to dominate daily life, as well the authority of television in presenting models of acceptable behavior, particularly those targeted toward women.*

poderosa organização da miséria e da opressão” (Parente, 2005, p. 25). Quando Andrade se posiciona diante da câmera *portapack* está de algum modo refletindo sobre sua imagem no monitor da TV, “cria uma situação que revela o circuito ou sistema de representação subentendido pelas imagens” (Parente, 2005, p. 25). No vídeo final (1977) dessa série, Andrade (2018, p. 205) está diante de quatro monitores e após desligar um a um, pede para que os espectadores desliguem a TV em que assistem à imagem da artista: “Ninguém nunca se levantou para desligar a televisão. Todos sempre permaneceram sentados, exatamente como ficam diante da televisão”. Com essa fala, Andrade expõe a passividade relacionada ao comportamento dos espectadores naquele período, “nenhuma comunicação, mas imposição de consumo” (Hauser, 2005, p. 156).

Figura 10  
Sonia Andrade, *frame*  
do vídeo *Sem título*  
(feijão), 1975



## Considerações finais

Iole de Freitas, Letícia Parente e Sonia Andrade fazem performances para a câmera, experiência em que o meio tecnológico é mediador da relação entre seus corpos e o público. O vídeo, como veículo de expressão artística, é originário do sistema televisivo. David Joselit (2007), em seu livro *Feedback: television against democracy*, explora a intervenção feita por uma rede de artistas e ativistas no circuito televisivo estadunidense. Segundo o autor, esse meio de comunicação buscou aprisionar o discurso público em instâncias privadas, de modo a garantir consenso social e político, condicionando o olhar do espectador a um estado de identificação ou cisão com os personagens ali vistos.

Shtromberg (2016) analisa a presença massiva dos programas televisivos no Brasil, que se apropria dos mecanismos de representação e reforça o que era visto como a principal função social das mulheres brancas, donas de casa e católicas: os cuidados com as tarefas domésticas e reprodutivas, imaginário apreendido pelo aparato encontrado em suas casas. As mulheres eram as principais telespectadoras das novelas. O *boom* da televisão é associado ao fato de esse ser um dos meios basilares de difusão do discurso político. Ao longo dos anos de chumbo da ditadura, as leis deferidas em 1970 pelo então general Médici tentam institucionalizar a censura, “proibindo a transmissão de programas ou de materiais de imprensa considerados ofensivos à moral e aos bons costumes”<sup>12</sup> (p. 112).

Sabemos que as brechas de comunicação para burlar os costumes conservadores naquele período sempre existiram. As revistas impressas, como *Claudia*, inauguraram um novo pensamento sobre as condições das mulheres no âmbito social no Brasil. A coluna escrita pela jornalista e psicanalista Carmen da Silva de maneira crítica para a época, tratava de temas até então considerados tabus (Trizoli, 2012). Esses artigos influenciaram as artistas focalizadas no presente estudo,<sup>13</sup> indo de encontro com o modelo de representação tradicionalmente

<sup>12</sup> No original: *prohibiting the broadcast of programs or printed material that could be considered offensive to morale and good manners.*

<sup>13</sup> Ver Talita Trizoli (2012, p. 416): “Se não modificasse o cotidiano dessas mulheres, geralmente de classe média e/ou alta, sua coluna, pelo menos as inquietava a ponto de refletir sobre suas condições de existência e imperativos sociais, e que se desdobrava nas temáticas artísticas apreendidas na época. É justamente dos textos de Carmen que vem a grande influência de temáticas feministas em artista como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sonia Andrade.”

imposto às mulheres pelo cenário cultural, que passa a ser transformado pela consciência coletiva: “A descoberta do social no nosso cotidiano e da importância desse cotidiano ser visto politicamente é determinante como elemento de transformação” (Ferreira, 2021, p. 46).

Embora Iole de Freitas não tenha utilizado o vídeo como suporte das obras em que seu corpo é o objeto da ação, a artista fez experimentações performativas em suas fotografias. Segundo escreve o crítico Ronaldo Brito (2005), sobre a exposição da artista no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1974, Freitas poderia ser considerada uma integrante do movimento internacional conhecido por *body art*, não fosse o fato de que se depara com o próprio corpo como um instrumento de autoconhecimento em seu processo de introspecção. Freitas “parece considerar absolutamente imprescindível que os seus exercícios sejam realizados na presença tão somente de sua própria imagem refletida” (Brito, 2005, p. 238), o que se mostraria diverso às manifestações marcadamente públicas atreladas às “artes do corpo” em âmbito estrangeiro. Ainda assim, na abertura da exposição na Galeria Global em 1978, os jornais anunciaram uma performance ao vivo da artista.

Ambos os dispositivos,<sup>14</sup> o fotográfico e o videográfico, foram potenciais criadores de “obras abertas” no início da carreira dessas artistas. Não é por acaso que as performances de Iole de Freitas, Leticia Parente e Sonia Andrade se encontrem permeadas por instâncias espaciais, inseridas no plano doméstico a partir de seus trabalhos artísticos. Em Freitas, uma observação íntima, que vista de fora pelos *stills* do momento da ação se demonstra perfeitamente cenográfica. Em Parente, um estado de conformidade com o espaço, em um movimento pendular que reflete a relação endógena e exógena que compõe a casa. Em Andrade, a frontalidade que flerta com o mecanismo especular do aparato videográfico e expõe a relação espectral da transmissão televisiva. Todas elas geradoras de contravenções a partir do espaço em que estão situadas.

Os gestos performativos das três artistas são compostos por um mecanismo de abertura e fechamento do espaço, operação localizada na fronteira entre as esferas pública e privada, limite que promove as sobreposições entre o individual e o coletivo, o privado e o político, vida e arte. Suas obras têm como ímpeto

---

<sup>14</sup> Ver Duguet (2009).

ocupar os espaços de exibição, desejando extrapolar o confinamento e a censura, ao mesmo tempo que contaminam o espaço complexo da casa. Ao torná-las públicas, engendram um encontro entre os corpos afetados pelas camadas de poder que se acumulam no espaço doméstico, e os corpos atravessados pelas circunstâncias políticas que mobilizam externamente a situação do mundo.

**Paula Nogueira Ramos** é mestre em história da arte contemporânea pela Universidad Complutense de Madrid, doutoranda e bolsista CNPq no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo.

### Referências

- AMARAL, Aracy. A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? [1977]. In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- AMARAL, Aracy. A mulher nas artes [1993]. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, Sonia. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras*, v.1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- BRITO, Ronaldo. Uma linguagem do corpo [1974]. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica: Ronaldo Brito*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênese e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 2020.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 2009.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERREIRA, Glória. Feminismo: uma questão política? *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 42, p. 37-61, jul-dez. 2021.
- FREITAS, Iole de. Anotações da artista, 1974-1975. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra no Brasil. In: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia (orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAUSER, Andreas. Sem falar, sem calar, mostrar. In: ANDRADE, Sonia; FIGUEIREDO, Luciano (curadoria). *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

JOSELIT, David. *Feedback: television against democracy*. Cambridge: MIT Press, 2007.

LIPPARD, Lucy. Iole de Freitas – a imagem multiplicada [1978]. In: VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaco*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACIEL, Katia. A medida da casa é o corpo. In: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO E SOUZA, Gilda de. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009.

MORAIS, Frederico. Iole de Freitas e o feminismo na arte. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1978, p. 41.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: NASCIMENTO, Beatriz; RATTS, Alex (orgs.). *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* [1971]. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? in: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Letícia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARENTE, André. O cristal especular de Sonia Andrade. In: ANDRADE, Sonia; FIGUEIREDO, Luciano (curadoria). *Sonia Andrade: vídeos 2005-1974*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

PARENTE, Leticia. Leticia Parente. Livro: Arte e novos meios (Faap). In: PARENTE, André; MACIEL, Katia (orgs.). *Leticia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PERRY, Gill. *Playing at home: the house in contemporary art*. London: Reaktion Books, 2013.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade [1998]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: an essay on Playboy's architecture and biopolitics*. New York: Zone Books, 2019.

SHTROMBERG, Elena. *Art systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press, 2016.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SNEED, Gillian. Gendered subjectivity and resistance: Brazilian women's performance for camera, 1973-1982. New York: Cuny, 2019.

TRIZOLI, Talita. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 1960 e 1970. In: MONTEIRO, Rosana Horio; ROCHA, Cleomar de Souza. (orgs.). V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, *Anais...* Goiânia: UFG/FAV, 2012.

VALENTE, Paulo Gurgel. Em casa com Clarice. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/>

VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Iole de Freitas: corpo/espaço*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

VISHMIDT, Marina. Realismo reprodutivo: por uma crítica estética do trabalho de gênero [2018]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

RAMOS, Paula Nogueira. Casa-criação: problemas espaciais na obra de artistas brasileiras da década de 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 137-164, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Corpo como espaço, espaço como corpo: coreopolíticas de gênero e o objeto relacional de Lygia Clark

*Body as space, space as body: gender choreopolitics and Lygia Clark's relational object*

Luiza Martelotte Simões de Carvalho Martins

 0000-0003-0255-4253  
luizamartelotte@gmail.com

### Resumo

A partir dos objetos relacionais de Lygia Clark, este artigo se propõe a pensar as possibilidades que aproximam corpo e espaço urbano, com o intuito de compreender hegemonias que os formam mutuamente. Em forte diálogo com os conceitos de coreopolítica e coreopolícia, pretende-se avançar nas discussões de gênero com base nas reflexões de Judith Butler e Paul B. Preciado, de modo a pensá-las a partir da experiência encarnada com os objetos relacionais.

### Palavras-chave

Corpo. Espaço. Objeto. Gênero. Performance.

### Abstract

*Based on Lygia Clark's relational objects, this paper proposes to think about the possibilities that bring together body and urban space, in order to understand the hegemonies that mutually form them. In a strong dialogue with the concepts of choreopolitics and choreopolice, it intends to advance the discussions of gender based on the reflections of Judith Butler and Paul B. Preciado, so as to think them from the embodied experience with the relational objects.*

### Keywords

*Body. Space. Object. Gender. Performance.*

*Em tudo que faço há realmente necessidade do  
corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo  
como se fosse uma experiência primeira*

Lygia Clark

O corpo é uma instância coletiva por si só. Existem muitos significados distintos atribuídos à palavra corpo, mas invariavelmente todas sugerem um agrupamento, uma estrutura ou uma presença no espaço. Corpo é matéria feita de matérias. Organizadas e integradas, há uma forma humana como costumamos concebê-la: cabeça, pescoço, ombros, tronco, braços, mãos, dedos. Pernas, pés, olhos, unhas, pelos, cabelos, língua, boca, pênis ou vagina, pênis e vagina. Mas tudo isso pode fazer parte de um corpo ou também pode não fazer. Ou pode fazer apenas parcialmente. Alguns corpos possuem objetos em seu interior, como pinos, placas, hastes e parafusos. Há corpos que precisam de objetos para se movimentar. Há ainda quem sustente seu peso sobre eles. Há também corpos que precisam de outros corpos para se movimentar. Existem corpos perante a lei. E há também, como nos lembra Paul B. Preciado (2020), aqueles corpos que não existem perante a lei, que, quase como um algoritmo, só consegue conceber um regime sexual binário. Seja como for, há corpos. E alguns, ao se afirmar existentes em suas inexistências político-administrativas, questionam as materialidades que a eles costumamos atribuir.

No campo da arte, uma artista se propõe a questionar o corpo, suas sensações e sua integração e desintegração com o espaço. Uma artista que propõe o encontro entre corpos, humanos e não humanos; entre carne, osso e películas que envolvem matérias, que se marcam e encontram um modo de se acessar mutuamente, talvez por uma espécie de metabolismo simbólico, como sugere essa artista (Clark, 1980). Uma artista que, quando retorna de Paris para seu apartamento na Rua Prado Júnior, em Copacabana, no Rio de Janeiro, retorna decidida a perseguir uma proposição terapêutica com seus até então denominados objetos sensoriais.<sup>1</sup> Alguns, na época, perceberam o gesto de Lygia Clark

---

<sup>1</sup> Lygia Clark lecionou na Sorbonne de 1970 a 1975. Os objetos sensoriais foram objetos criados por Clark no final da década de 1960 e utilizados em proposições coletivas com seus alunos, nas quais eram combinadas a sensorialidade dos objetos e as atividades corporais feitas em grupo. Posteriormente, já em contexto terapêutico, ela os denomina objetos relacionais.

como um abandono da arte. Sua investigação artística, entretanto, que passa inevitavelmente por uma investigação do corpo, parece justamente residir nesse gesto de se retirar do mundo da arte: trata-se muito mais de um deslizamento entre a arte e a clínica do que propriamente um abandono da arte. Essa, porém, é uma discussão longa, sobre a qual não queremos nos debruçar agora: basta-nos entender que os objetos relacionais, já aplicados em contexto terapêutico, revelam forte proposta metodológica de reorganização do corpo a fim de alcançar as memórias nele alojadas e, por conseguinte, de pensar a (re)criação de um eu a partir da ideia de relação. O eu, o corpo, o objeto e o espaço vêm caminhando juntos para desorganizar o campo da arte e da clínica, que possuía sua maneira própria de lidar com o corpo, a fim de fabular outras possibilidades para o estruturar. Com a Estruturação do Self, Clark instaura um processo terapêutico em si, de modo a investigar o corpo e seus efeitos, abrindo espaço para aquilo que pode emergir ou escorrer dali, incluindo a própria ampliação dos sentidos de si e do corpo – como sugere Lula Wanderley (2021, p. 30), “sua obra não é apenas para ser reproduzida, e sim para ser ampliada”.

A fim de construir uma clínica, Lygia Clark, na década de 1970, apresenta muitos elementos da psicanálise na constituição da Estruturação do Self, como, por exemplo, as teorias de Melanie Klein, assim como a aproximação – ainda que disruptiva, pois não se propõe a desenvolver a teoria freudiana – do objeto relacional com o objeto transicional do psicanalista inglês Donald Winnicott.<sup>2</sup> Como lembra o artista e psiquiatra Lula Wanderley, Clark foi influenciada pela linguagem psicanalítica, que permeava o pensamento sobre o ser contemporâneo no momento em que a artista começa a desenvolver suas proposições com o objeto relacional (Wanderley, 2021). Para além da influência cultural da época, porém, se Clark faz um gesto de se apropriar da psicanálise – quase que de modo paródico, diga-se de passagem – é de modo a colocá-la em contato com o corpo da história de um país latino-americano, sob ditadura, sob o colonialismo. Clark faz um deslocamento espacial – sai de Paris ao Rio de Janeiro – que parece afirmar aquilo que Tania Rivera (2020a) nos lembra: a psicanálise, para ser considerada no debate latino-americano, precisa reconhecer um hiato entre

---

<sup>2</sup> O objeto transicional, em Winnicott (2019), é um objeto utilizado pelo bebê que adquire uso transicional, ou seja, que irá funcionar como um espaço intermediário entre o mundo interno e o mundo externo, divisão que a criança ainda não reconhece inteiramente.

a sua constituição em um contexto europeu e seu deslocamento para o contexto latino-americano permeado pelo colonialismo.<sup>3</sup>

Com os objetos relacionais, Lygia Clark buscava desenvolver seu próprio método terapêutico a partir da sensorialidade do corpo de modo a ativar uma memória corporal. Na Estruturação do Self, parece ser uma relação poética entre sujeito e objeto que ocupa uma centralidade na experiência e que implica novos posicionamentos no que diz respeito à própria vida. Se Clark se aproxima de Winnicott e Klein é para se apropriar de seus conceitos (como, por exemplo, angústia primitiva, de Winnicott, e a teoria das relações objetais, em Klein) de modo a dar lugar a uma nova especulação e desenvolvimento de sua própria clínica – não à toa seus diários clínicos são repletos de comentários a respeito do desenvolvimento de sua prática. Se a psicanálise se dirige à palavra como motor de sua clínica, Clark vai além: não ignora a palavra, pois é convocada ao final da sessão, mas trata como ponto central o que ela chama de “fantasmática do corpo”, ativada pela potencialidade dos objetos relacionais. Seu interesse estava na ideia de uma linguagem pré-verbal que o cliente experienciaria ao manipular o objeto relacional. Essa tomada de posição distancia Clark da prática psicanalítica, mas ao mesmo tempo, de certo modo, a atualiza porque, apesar de visar a uma clínica própria, o faz a partir de seu interesse e interlocução com a própria psicanálise.

Não à toa o desejo de Clark era ver seu trabalho sendo utilizado em instituições de saúde mental. Sua aproximação com Gina Ferreira e Lula Wanderley<sup>4</sup> possibilitou que seu desejo se realizasse, como segue sendo. Dessa passagem da arte para a psicologia, jamais aperfeiçoada de modo puro ou suficiente dali em diante – porque segue se metamorfoseando ainda hoje, nas mãos de Gina Ferreira e Lula Wanderley, assim como nas mãos de quem se propõe a experienciá-la –, por escolha, mas também pela própria natureza do trabalho, a Estruturação do Self segue renascendo continuamente nos dias de hoje.

<sup>3</sup> Para um aprofundamento no debate sobre a psicanálise e a identidade, ver Rivera (2020b).

<sup>4</sup> Gina Ferreira é psicóloga, trabalha nas fronteiras entre arte e saúde mental, e acompanhou a Estruturação do Self ao lado de Lygia Clark, principalmente na última década de vida da artista. Nessa época, concebeu o objeto relacional Gota de Mel e atualmente segue trabalhando com os objetos relacionais, aplicando a técnica da Estruturação do Self. Lula Wanderley é psiquiatra e artista, trabalha ativamente no campo de saúde mental pública e também acompanhou Lygia Clark no desenvolvimento da Estruturação do Self. Wanderley aplica, hoje em dia, a Estruturação do Self em seus pacientes, além de realizar outras proposições poéticas no Centro de Atenção Psicossocial (Caps) – Espaço Aberto ao Tempo, no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Dito isso, para mim é nítido que o trabalho de Clark não se fecha em nenhuma categoria. Se para Lula Wanderley (2002) arte e loucura não se aproximam senão pelo fato de que ambas dizem respeito às forças e limites da experiência de viver, parece ser nessa exceção que o trabalho da Estruturação do Self se apresenta; é nas forças e limites da experiência de viver que ele se concretiza, de viver com um corpo, na cultura e na linguagem. De viver em relação. Quando perguntada por um grupo de terapeutas na clínica Canto da Gávea, em 1982, sobre sua aproximação com a psicologia, Lygia Clark (2006, p. 59) responde: “Há muito tempo penso que as fronteiras todas morreram”. Vejam bem, ela não responde apenas que as fronteiras entre arte e a psicologia morreram, mas todas. Todas as fronteiras morreram. Se todas as fronteiras morreram, o espaço em que se localiza a sua proposta terapêutica torna-se um espaço aberto para a invenção. Um espaço aberto no qual se apagam “as dicotomias com que organizamos nossa realidade cotidiana – tempo e espaço, metafórico e físico etc.” (Wanderley, 2021, p. 30).

### **A morte do plano no espaço-corpo**

O objeto relacional é objeto para o corpo. É um objeto que só se concretiza se o sujeito que o vive lhe emprestar algo de si. É o que acontece nesse trânsito do empréstimo que interessa: é por meio do corpo, ativado sensorialmente pela relação com o objeto, que se dá a ouvir algo que se encontraria alojado na carne, inacessível pelo sujeito, e que retornaria pela sensorialidade dos objetos relacionais. Esse algo é o que Clark chama de fantasmática do corpo, e, segundo a própria artista, a fantasmática – o que de marcas no corpo, suas memórias e fantasias é capaz de ser colocado em movimento – é o que lhe interessa e não o corpo propriamente dito, enquanto representação (Clark, Oiticica, 1998).

Em um texto de 1965, Clark (1980) propõe que o trabalho do artista seria dar ao participante (não mais espectador) um objeto, que só terá importância se o participante agir. A ideia de ação nos leva diretamente a um espaço: é preciso um suporte para que a ação ocorra, ação que se desdobra do próprio participante. Se Donald Winnicott influencia Clark é pelo potencial de criação do sujeito (no caso de Winnicott, do bebê) junto ao objeto em um espaço subjetivo de abertura, intermediário, entre o mundo interno e o externo, que o psicanalista denomina

espaço transicional e, por sua vez, é também um espaço potencial, posto que o bebê se desenvolveria criativa e culturalmente nessa zona (Winnicott, 2019). O que me parece que Clark coloca de modo incisivo é que esse espaço seria justamente o próprio corpo por onde o sujeito deve atuar, de modo a empreender uma radical recriação de si e de sua estrutura corpórea.

É no texto *A morte do plano*, de 1960, que encontramos algumas pistas dessa empreitada espaçocorporal:

Mergulhamos na totalidade do cosmos; fazemos parte desse cosmos, vulneráveis por todos os lados: o alto e o baixo, o direito e o esquerdo, enfim, o bem e o mal: todos conceitos que se transformam. O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado pela vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa (Clark, 1980, p. 13).

Nessa concepção clarkiana de um espaço sem plano, é preciso que sejamos tomados pela vertigem. Nosso corpo-casa já não se sustenta sobre nossos pés, pois o próprio chão, plano, morreu. O espectador é expelido de sua posição passiva e convocado a atuar no espaço que é seu próprio corpo. Esse corpo, agora, é revelado “como o espaço para a vivência que vem ocupar o lugar da obra de arte – o corpo como um receptáculo de experiência aberta” (Wanderley, 2021, p. 22). Sentimos nesse entremeio cercado pelo dentro e pelo fora uma desestabilização que se dá pelo reconhecimento de que o Eu pode ser desagregado, e as coordenadas espaciais decompostas por essas forças invisíveis que incidem sobre o corpo, que escorre. Excitado pela paradoxalidade, o corpo se torna espaço por onde o objeto irá introjetar uma transmissão de mensagem que contradiz sua estrutura. Assim, à medida que o corpo se torna então um espaço por onde se transita, por onde se desenham novos percursos e composições, um chão comum e aberto, não plano e em construção, se estende para o mundo; um chão que devemos percorrer para que a (primeira) experiência comece.

André Lepecki (2012), no texto *Coreopolítica e coreopolícia*, se refere à noção de Paul Carter de “política de chão”. Lepecki a define como a atenção

àqueles elementos que emergem fisicamente em uma situação e que se reconfiguram em um plano de composição entre corpo e chão: a história. Assim, para que haja uma política de chão, podemos pensar com Clark que deverá haver também uma “morte do plano”, de modo a transformar os contornos e estruturas de um chão supostamente neutro, a modificar suas coordenadas espaciais. Há que pensar uma movimentação a partir daquilo que emerge do chão que a sustenta, assumindo os relevos e contradições que aparecem por ele – trata-se de desplanificar o chão, de torná-lo arrugado. No corpo, um chão por onde emergem suas fantasmáticas.

Por entre a história que o sujeito cria com os fragmentos de memória que ele mesmo combina para fundar sua narrativa interna, começam a transitar outras histórias esquecidas em seu corpo. Esse chão do corpo, então, é nada mais que uma fita de *moebius* por onde se caminha, fita que torcida nos lembra que o dentro é o fora; corpo, torcido, por onde o eu encontra um caminhar ou, nas palavras de Clark (1980, p. 23), “encontrei um ‘Caminhando’, um itinerário interior fora de mim” por onde ela percebe “a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia”.

Lepecki (2012, p. 47) continua sua reflexão sobre a política de chão de modo a pensar uma “dialética infinita” e uma “corressonância coconstitutiva” entre danças e seus lugares:

Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo.

Nesse corpo-espaco instaurado pela Estruturação do Self, então, uma política coreográfica de chão passaria por atentar à existência de uma coreografia que determina o modo como se constrói essa *dança do eu* nesse chão que o sustenta; e como diferentes chãos corpóreos sustentam diferentes danças, transformando-as, mas também transformando esse corpo-chão-superfície no processo, se na cidade aquele que dança deve estar atento ao chão que pisa, recusando a ilusão da neutralidade empregada pela *pólis* (a qual só pode ser alisada pela violência que apaga todos os seus relevos), aquele que experincia

o corpo enquanto espaço por onde se caminha deve igualmente recusar a ilusão da neutralidade de um corpo, a qual também é constituída pela violência. Assim, uma vez que se expande a noção de espaço-corpo, o corpo também pode ser como uma cidade.

### O corpo da pólis e a pólis do corpo

Imaginem uma cidade urbana. Podemos visualizar prédios, carros e ruas. Circulação de pessoas por entre os espaços que a compõem, numa movimentação incessante. Prédios feitos para se morar ou trabalhar, ruas para carros, faixas para pedestre, restaurantes onde comer, bares onde beber, ônibus para se locomover: tudo parece muito bem definido, a princípio. Ainda em diálogo com André Lepecki (2012, p. 48), podemos entender que

O urbano, como espaço construído por tangíveis imóveis de acordo com a estrutura incorporal da lei, seria o suporte material necessário para conter a efemeridade, a precariedade, o deslimite e a imprevisibilidade ontológica da política, ou seja, do agir que tem como produto apenas o agir.

Efetivamente, o “fazer legislativo-arquitetônico material”, que são as cidades (Lepecki, 2012, p. 49), incide também sobre o entendimento do que é considerado corpo. São muitas as relações entre cidade e corpo. Por exemplo: à arquitetura de um corpo humano branco cis-hétero são dadas supostas neutralidade e universalidade. Nossos corpos são entendidos a partir de funcionalidades biológicas e políticas: pulmões são para respirar, pernas para andar, boca para comer e beber e braços para trabalhar. A partir dessas funcionalidades, a arquitetura da cidade é feita em espelho a esse suposto corpo neutro e a ele direcionada: um corpo com duas pernas, dois braços, funcional, automovente. Sem dúvida a figura moderna do *flâneur* não abarca pessoas do gênero feminino – visto que *flâneur* é uma palavra masculina – e também tem seu vagar dificultado em pessoas com deficiência física ou visual – esbarraríamos com calçadas sem rampa ou semáforos sem sinalização sonora. Ou, ainda, como traz Sara Ramos (2022) em sua dissertação sobre Stella do Patrocínio, os ociosos e os vadios do Rio de Janeiro do século 20 – cujo imaginário está fortemente atrelado à raça – parecem não possuir “os requintes do *flâneur* parisiense”, tanto que, a

partir de 1941 – ano em que a lei foi instituída – aquele que fosse pego vagando pelas ruas – “do escravo indolente ao malandro das ruas” – poderia ser preso pelo crime de “vadiagem” (p. 22). O corpo da *pólis* é, em termos gerais, reflexo desse corpo masculino branco cis-hétero.

É fato, porém, que o urbano é subvertido em sua própria qualidade de contenção do sujeito. Luiz Antonio Simas nos ensina que a rua é lugar de disputa e as cidades estão sempre sujeitas a confrontos decorrentes de diferentes projetos em choque. Não é à toa que as ruas comem farofa do padê de Exu e também não é à toa que para o povo do Daomé, as ruas, encruzilhadas e mercados têm Legba como sua divindade (Simas, 2020). Essas são as ruas encantadas, em contraste com as ruas desencantadas – aquelas que insistem em conter a arquitetura política que nela é feita. A rua desencantada é aquela em que “a festa é combatida, os tambores calados e as bandeiras recolhidas” (p. 85). A rua desencantada, portanto, seria o urbano que insiste em um “espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana” (Lepecki, 2012, p. 49) por onde se disseminam violência, segregação, e por onde se combatem – em nome de uma suposta neutralidade – os corpos de festa, corpos amorosos e sobretudo corpos de luta que, apesar de tudo, insistem em ocupar a rua. Em um contexto profundamente afetado pelo colonialismo, há que considerar o fato de as ruas pisadas estarem constantemente resistindo a se tornar espaços de neutralidade. Desse modo, o corpo da *pólis* se torna um corpo polimorfo. E, assim, em ressonância com as cidades, os corpos humanos, em sua forma e em modos de agir, também estão em disputa.

Onde a arquitetura se faz como funcionalidade e contenção, uma arquitetura política é instaurada pela própria ocupação e ação dos sujeitos que nela se encontram implicados. Pessoas que lotam bares e escorrem seus corpos da calçada pelas ruas, atrapalhando o tráfego; barraquinhas que vendem comida sem licença; vendedores ambulantes que caminham pela praia oferecendo: “esfiha, mate, churrasquinho, baseado?”. Altar para Zé Pelintra em meio ao tráfego frenético do Centro da cidade. Ou ainda objetos: latas-fogo acendidas por trabalhadores que durante a noite, com esse gesto, dizem: “homens trabalhando” ou simplesmente para iluminar estradas. Ou mais uma cena: um artista passa de ônibus por uma construção feita por uma pessoa em situação de rua que consistia em estacas de madeira, amarradas com barbantes, onde era possível ler: “aqui é... parangolé”.

Hélio Oiticica, de fato, percebe algo na arquitetura, algo na cidade que tentamos trazer aqui. E, para o artista, seria a aspiração mais alta da arte a “realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade” (Oiticica, 1961, n.p). A arte talvez seja também um desses campos que vai na contramão do cinetismo cansativo que André Lepecki coloca a respeito da *pólis*. Da mesma forma, a arte também é campo privilegiado de reflexão e reinvenção do corpo, em sua interioridade que salta para fora, para a rua, assim como a rua também salta para dentro dele. Sobre o corpo entendido como espaço, então, é preciso que se debruce sobre ele da mesma forma que nos debruçamos sobre a cidade. A *pólis* do corpo é, portanto, uma reflexão sobre o que já está dado sobre o corpo, de modo arquitetônico e político: suas funcionalidades, suas instrumentalizações, os modos de agir com o corpo e para com os outros corpos. Ao dançar para fora, para o urbano, estamos dançando também para dentro, para o rompimento da ideia de um corpo neutro universal. Parafraseando Lepecki (2012, p. 47), no chão do *corpo*, o dissenso.

Se a coreopolítica pode ser entendida como um atentar das forças que atravessam os corpos e os lugares e que necessita que corpos, afetos e sentidos sejam redistribuídos e reinventados, talvez seja possível dizer que os objetos relacionais de Clark se movimentam sobre essa pista coreopolítica que é o próprio corpo – entendendo que no corpo há também uma coreopolícia, aquela que vigia, policia e o formata segundo pressupostos hegemônicos –, de modo a trabalhar as forças de criação de um fora para um dentro.

### Coreopoliciaamentos de gênero e coreopolíticas de gênero

É Judith Butler (2018) quem vai dizer, revisitando a célebre frase de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher”, que o gênero é constituído acerca dos contratos vigentes na cultura. Gênero, no pensamento da filósofa, não é uma identidade estável, mas sim algo instaurado pela cultura, na qual a depender da sociedade e do tempo, define papéis que são impostos aos seres de acordo com seus sexos biológicos. Isso se dá pela repetição de discursos a respeito dessas performatividades normativas que são inscritas e endossadas como verdades biológicas nos corpos desde seu nascimento.

Esse processo, na verdade, acontece desde antes de o bebê nascer, quando, na descoberta do sexo biológico pelo ultrassom, já se endereça à criança, ainda em formação, papéis de gênero que ela deverá desempenhar. Basta pensar nas estapafúrdias festas conhecidas como “chá de revelação” em que se cria toda uma ritualização e performance em torno da descoberta do sexo, já incutindo nesse ser que ainda nem adentrou a cultura gestos, falas e ações que serão esperados da criança em todo o seu desenvolvimento. Sexo e gênero, portanto, são ambos construções – um órgão por si só não tem um significado cultural – que, imbricados, se justificam: a partir do determinismo biológico, cada ser deverá desempenhar um papel de gênero correspondente a seu sexo. Em torno do sexo, o patriarcado e a heterossexualidade compulsória constroem a falácia de uma suposta “natureza” – a qual legitima a sujeição de certos corpos a outros (Preciado, 2017) –, por onde o gênero é atribuído em função dos órgãos sexuais e irá determinar que afetos, gestos e performatividades coincidam com esses órgãos. Se isso parece, para alguns, absurdo, parecerão igualmente absurdas as teorias eugenistas e a craniometria que justamente pela biologização e pela busca de justificativa via a natureza, tentaram argumentar uma suposta inferioridade de pessoas negras. Podemos perceber, então, que para a manutenção desse sistema há que construir uma espécie de policiamento dos corpos, que nesse caso garantirão a incorporação dos papéis de gênero nos corpos em formação.

À polícia, no urbano, cabe o papel indispensável de organização da *pólis*. É ela que vai garantir o movimento de circulação na cidade, sendo tarefas suas “fazer cumprir a lei” e garantir que os corpos estejam circulando, sempre circulando e nunca em contato direto com os relevos que insistem em saltar na cidade. Se a atuação social da polícia é indispensável na coreopolítica do urbano atual (Lepecki, 2012) é porque ela faz cumprir, de qualquer maneira, incluída a violência, uma ideologia de cidade, uma arquitetura de cidade e uma coreografia da cidade.

Então, se o corpo é também espaço, o triunfo do gênero como sistema também passa por um policiamento: desde a repreensão de comportamentos que ameaçam a simultaneamente sólida e frágil heteronormatividade – como, por exemplo, o menino que apresenta gestos ou tom de voz considerados femininos – até a própria violência física contra travestis, bichas, sapatões ou quaisquer

formas de identidade sexual e de gênero que desafiem a noção de natureza instaurada pela sociedade. Se contra uma coreopolítica dissensual na cidade há um coreopolicimento repressivo, é simetricamente verdadeiro o fato de que uma coreopolítica dissensual que se faz no corpo enfrenta também um coreopolicimento repressivo que incide sobre o modo como os corpos são construídos.

Paul B. Preciado nota que a arquitetura é política porque organiza e delimita as práticas como públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas – os contextos sexuais se estabelecem a partir dessas delimitações. Da mesma forma, ele destaca que algumas partes do corpo são consideradas sexuais e outras não por conta de operações que fixam e naturalizam as práticas que reconhecemos como sexuais: essa seria também uma gestão do espaço no próprio corpo, e, por isso, a arquitetura do corpo seria também política (Preciado, 2017). Se ocorre uma espécie de gestão do espaço no nível corporal, entendemos que partes do corpo são, portanto, espaciais e a elas são endereçadas arquitetonicamente funções e coreografias por meio de um endereçamento. Esse endereçamento ao corpo do outro pode ser nomado, nos apropriando dos termos de André Lepecki, coreopolicimento de gênero, e, em contraste com ele, temos as coreopolíticas de gênero.

Se o corpo é em si mesmo uma construção (Butler, 2003), uma construção arquitetônica política, poderíamos agora acrescentar: ao corpo falante contemporâneo cabe uma reconstrução da cena espaçotemporal fixada em nossos corpos. Butler nos pergunta como conceber um corpo que não seja um instrumento passivo, ao qual uma vontade imaterial dá a capacidade de estar vivo – considero, de imediato, o *Manifesto contrassexual*, de Preciado, um convite à ação de arquitetar um corpo não mais como meio ou instrumento, mas, como paródia; o corpo como espaço provocativo dos papéis de gênero fixados pelo contrato sexual falocêntrico. Mas há também outras formas de conceber e arquitetar o corpo.

### Coreopolíticas de gênero e o objeto relacional

A arte, como vimos, também é campo que costuma se propor a tensionar o corpo. As proposições de Clark, ao meu ver, já o entendem como espaço de invenção. Sobre *Baba antropofágica*, Eleonora Fabião (2014, p. 29) escreve: “As tectônicas da imaginação, a erupção das memórias [...]. O mapeamento

do corpo. O fazimento do corpo”.<sup>5</sup> Nas forças, processos e movimentos da imaginação, mapear e fazer o corpo. Essas me parecem atitudes indissociáveis de uma coreopolítica. É na Estruturação do Self, contudo, que esse mapear e fazer do corpo é levado às últimas consequências, pois se para Lepecki é ao agir nos vazios que insistem em pulsar no presente da circulação no espaço urbano – ainda que recalcados – que a coreografia se torna coreopolítica (Lepecki, 2012), Clark, da mesma forma, toma a coreografia no corpo para que os objetos relacionais se dirijam justamente à ação – ao agir – nos espaços vazios do corpo, aqueles que foram recalcados. Se essa trama do urbano, aqui, pode ser entendida como a trama repetida de gestos que enredam o corpo, ao se dirigir para a fantasmática do corpo Clark está justamente rachando o chão liso sobre o qual a heteronormatividade fez questão de calcar e recalcar qualquer manifestação do sexual como ele próprio é entendido na psicanálise – perverso polimorfo, ou seja, transgressor (Rivera, 2020b).

Uma coreopolítica de gênero diz respeito aos objetos relacionais quando o corpo se abre para ser espaço e objeto, vira uma espécie de cartógrafo que vai deslizar sobre ele, escutá-lo e convocá-lo a sair de sua neutralidade. Temos aqui outras possibilidades de desenho nesse espaço que é o corpo. É pela chave do sexual, então, que os objetos relacionais parecem operar. Percursos pelo corpo vão se formando até romper suas fronteiras – todas as fronteiras morreram –, desconstruindo e construindo simultaneamente sua arquitetura. Essa abertura e entrega, quase ou muito erótica, é ponto central para a vivência com o objeto: é preciso que ambos criem uma vivência em comum, numa territorialização que modifica esse lugar-corpo ao mesmo tempo que o provoca à sua fantasmática; ao entendimento de que nesse lugar-corpo reverberam passados, presentes e futuros que serão convocados por construções da sexualidade e construções de gênero.

Essa abertura do corpo me parece justamente abrir espaço para que os objetos relacionais construam outra epistemologia de corpo. Se o dildo induz a uma ruptura epistemológica, como sugere Paul B. Preciado, os objetos relacionais também o fazem. Assim como o dildo, o objeto relacional também parece

---

<sup>5</sup> No original: *the tectonics of imagination, the eruption of memories [...]. The mapping of a body. the making of a body.*

assumir o papel indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno (Preciado, 2017), não necessariamente em ato sexual como prática, mas como um em ato que é, também e sobretudo, sexual. No filme *Memória do corpo*, Clark mostra um de seus objetos relacionais, uma estopa, que fora trazida por um de seus clientes. Esse cliente, um homem cisgênero, a colocava dentro da sunga de modo a tampar a vagina que ele tinha. A estopa, dentro da sunga por onde se encobre um pênis, vai funcionar, contudo, não para tapar o pênis, mas para tapar a vagina vivida por ele. Com isso, esse objeto relacional parece tomar forma, na verdade, de um órgão outro, o qual se situa fora das oposições binárias pênis/vagina. Um intermediário por conta de sua fluidez e extensibilidade. Um traidor do órgão anatômico que se desloca para outros espaços de significação, aniquilando a diferença entre o feminino e o masculino – assim como o dildo o faz. Na mesma ocasião, Clark vai dizer que todo bebê, quando nasce, se apropria da vagina da mãe, uma apropriação que ela denomina ato de pirataria indevido. Mais importante, contudo, do que constituir uma espécie de teoria fixada sobre o nascimento é perceber que é a um ato de pirataria de um órgão sexual que se dirige sua clínica.

Outras experiências também são capazes de trazer a potência de reconstrução e construção simultâneas do corpo. Quase ironicamente, os objetos são capazes de fazer emergir as aberturas no corpo para vivê-lo na condição de vazio, mas com a intenção de montar um corpo da forma que lhes seja mais interessante. Para Clara, paciente de Lula Wanderley, os objetos são como ataduras em cortes e buracos em seu corpo, que em dado momento a levam a uma angústia intensa, mas que por fim deixam de a incomodar: o objeto relacional para Clara é, no relato de Wanderley (2002), corte e costura; desestruturação que dá lugar à estruturação. É no despedaçar do corpo que se localiza seu sofrimento mais agudo e ao mesmo tempo aquilo que lhe dá material para sua aproximação afetiva com a realidade. Em uma espacialidade que combina a presença de Wanderley, os objetos relacionais, seu próprio corpo e o silêncio, Clara refaz, questionando o que é real, imaginário, corpo e fantasia, dentro e fora, a própria noção de espaço-corpo.

O impacto que o objeto relacional tem sobre o corpo, portanto, não é metafórico, mas experienciado, como também parece ser o caso de outro jovem paciente de Lula Wanderley com vivências psicóticas, que logo depois

de sua primeira sessão com os objetos relacionais sonhara com um chefe religioso que lhe oferecia uma cabaça transpassada por fios. Ao narrar o sonho, Wanderley diz que o jovem associa esse objeto sagrado a um útero costurado que o reintegraria ao mundo. Num gesto poético, cabaça, em sonho, torna-se útero. Útero também é o órgão que se apresenta para mim, em minha décima sessão da Estruturação do Self com Gina Ferreira, num pulsar intenso provocado pela imbricação entre objeto e corpo. Essa outra coisa que surge dessa combinação objeto + órgão me coloca em uma vertigem tão intensa, que me faz perder o rumo nessa *pólis* cheia de relevos, caótica e pulsante, que é meu próprio corpo. Útero, potência criadora, se transforma, nos dois casos, em coisa não reprodutiva, não funcional, mas viva e pulsante em território criado junto ao objeto relacional.

Quando falamos a respeito dos pacientes de Wanderley, não estamos destoando das coreopolíticas de gênero, porque, ainda que as experiências mencionadas não tragam estritamente questões de gênero ou sexualidade, estamos considerando outras formas de montagem do corpo que, por um lado, deliram as dinâmicas de poder hegemônicas que atuam sobre o corpo e por outro as trazem com profunda contundência. Um caso que revela essa dupla passagem é o de Matheus.

No início de sua experiência com os objetos relacionais, Lula Wanderley (2021) relata que Matheus estaria vivendo três espaços: um espaço social que se formava mediante imagens oníricas durante o toque dos objetos em seu corpo, quando ele vivia o encontro com Wanderley nas ruas de sua infância, no Méier; um espaço-sala com paredes, teto e chão vermelhos-sangue – que remetia Matheus a um sonho que tivera ainda quando criança, e que, para Wanderley, sugere uma organicidade vivida como o interior de um corpo; e, por fim, o corpo de Matheus vivido como o próprio espaço por ser sua única referência de um espaço-tempo. Wanderley relata que Matheus vivia, assim como Clara, uma abertura de fendas que revelava seu sofrimento na vivência de um corpo vazio e imóvel, e que simultaneamente, trazia também um espaço/corpo que estaria “fora da história de sua relação interpessoal ou da linguagem” (p. 51).

Após tomar uma “consciência do corpo”, Wanderley (2021, p. 51) diz que a Estruturação do Self para Matheus “adquiriu surpreendente novo ritmo e sentido” (p. 51). Matheus vive uma pedra envolvida numa rede com um saco de ar em seu umbigo como um objeto capaz de esmagá-lo – a morte viria vagarosamente e

com ela traria um “gozo mítico” (p. 51). Na repetição do movimento, Matheus sente que teria um “grande falo no lugar da pedra” (p. 51) – um falo que brota da pedra ao mesmo tempo em que brota de um outro espaço do corpo, modificando os lugares fixados para o prazer e desnaturalizando os lugares do corpo tidos como sexuais.

Matheus tem um sonho ainda com um desfile. As modelos, mulheres, adoravam uma divindade que tinha seios, escamas de peixe e asas de pássaro, e que trazia a Lua em uma mão e o Sol em outra, com cabeça e pés de bode, e, acima da cabeça, uma tocha de fogo. A criatura também tinha um pênis enorme. Em outra sessão, meses depois, Matheus retoma a mesma sequência de imagens e Lula relata que ao modificar a posição de um dos objetos relacionais sobre seu corpo, o sonho tomou outra direção. Um homem, ao se aproximar das mulheres, não podendo se defender, se entregava ao sexo.

Pela movimentação do objeto, o erotismo surge para Matheus como saída. A movimentação do objeto relacional é o que, de saída, provoca o aparecimento do erotismo como “potência de vida” (Wanderley, 2021, p. 51). Me parece que, ao trazer uma consciência do corpo, num momento posterior, incorporando e metabolizando o objeto, o caso de Matheus mostra como invariavelmente a incorporação dos objetos relacionais e uma espécie de “objetação relacional” do corpo trazem a sexualidade e as questões de gênero como aquilo que envolve a experiência. É sobre entender o corpo como território de prazer que abre janelas para dentro, desorganizando os papéis de gênero vinculados aos papéis sexuais. Para Wanderley, Matheus equilibra opostos de modo que a vivência psicótica (o vazio, a imobilidade) traria em si mesma aquilo que seria a própria criação de começos. Por meio dela junto aos objetos relacionais o desejo seria ativado e reconstruiria o corpo para o prazer, para o outro. A vivência psicótica de Matheus, sua potencialidade criadora e a ativação do desejo estão, enfim, imbricadas.

Quando digo que o objeto relacional faz coreopolíticas de gênero, é porque ele se dirige ao corpo de modo a desnaturalizá-lo enquanto espaço marcado pela heterossexualidade compulsória, pelo patriarcado e seus policiamentos. É como quando uma cliente percebe sua mãe ao passar as almofadas leves sobre suas pernas, ou ainda quando a coloca entre o sexo e, como um pênis, aperta-a na mão e Clark (caso clínico 19) diz: “poderia ser o peito mas não é: misturado com o pênis”. Esse “seio-pênis” que também pode ser feito de “barro quando a

gente pega”, ou ainda, em outra sessão, quando ela pensa em “fazer seios floridos com besouros”, reorganiza o sexual porque colocam a dançar as partes de nossos corpos a fim de se entrelaçar e se reformatar, até materialmente. Com relação à mesma cliente, Clark diz que massageia sua cabeça sob gemidos de prazer e lhe entrega um plástico para que a cliente o “mamasse”, coisa que ela recusa fazer. Tudo parece ocorrer, nas palavras da artista, num “clima profundamente excitante”. Ao terminar a sessão a cliente diz: “estou salva”.

Objetos relacionais podem ainda ser vividos como bichos, ou no caso do tubo de borracha, pode nos levar até a respiração do pai enfermo como também pode ser colocado no lugar do próprio órgão sexual ou na pélvis, esse espaço-entre que Clark denomina “justa-medida”. “É um objeto muito fálico”, diz Clark, mas um objeto muito fálico antes de tudo porque a própria ideia de falo (ter ou não ter) na psicanálise vem de uma cena: a cena em que o menino, acreditando que todos, como ele, possuem um pênis, se depara com um corpo com vagina, e lhe é revelado o perigo da castração. E nesse espaço de cena, já nos lembra Tania Rivera (2020b), é possível sinalizar diversos pontos de vista que estão, a princípio, ausentes na montagem hegemônica. Porque, se o falo é sempre artifício, ele pode ser como um objeto relacional, que, por sua vez, assume a tarefa de o explodir, separar, censurar, combater, imbricar com outro órgão ou objeto, ou simplesmente o acatar. Vemos isso em outro caso clínico, em que uma cliente de Lygia Clark sentiu as pedras no púbis como um pênis, o que a levou a arrancar os objetos de seu corpo. A intensidade com o que o objeto se dirige ao corpo é tamanha, que, por vezes, atormenta. Deformar e deslocar o falo é, enfim, incômodo.

As coreopolíticas de gênero são, portanto, um atentar agudo a esses espaços que abrimos no corpo, como rachaduras no chão, de modo a fazer emergir aquilo que se encontrava bloqueado em suas memórias e fazer surgir o sujeito político que se move para “além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos” (Lepecki, 2012, p. 57). Aí talvez resida a potência terapêutica do trabalho de Lygia Clark: um caminhar pela própria fantasia de modo a desconstruir narrativas fixadas e dar lugar ao surgimento do imprevisível, daquilo que não atribuímos a nós mesmos, mas que insiste em aparecer. Nos deparar com nosso próprio desejo, escutá-lo, colocar os ouvidos no chão e escutá-lo.

O campo da arte, talvez mais do que nenhum outro, seja esse grande incitador de possibilidades de construções não só de uma, mas de várias arquiteturas políticas do corpo que são capazes de embaralhar o gênero, ficcionar o gênero, fantasiar o gênero, na direção das “conformações do desejo que constroem realidade” (Rivera, 2020 b, p. 54). É em um encontro fortuito com a arte, junto aos nossos desejos, que reinventamos os modos de ser não apenas como discurso, mas como vivência: esse me parece o mais radical modo de transformação do mundo, pois incide diretamente naquilo que não foi ou não pode ser simbolizado pelo discurso. Aquilo que se apresenta nas frestas do discurso, os tropeços provocados pela palavra – e que colocam o corpo, também, a tropeçar – os lapsos aos quais a clínica psicanalítica tanto se dedica. Como faz o objeto relacional, se trata na arte de elaborar dispositivos de criação, de criação cênica-espacial, propor propor: é coisa vigorosa que põe o corpo no avesso, mói as mãos e nos faz misturar tudo com as mãos moídas. Nos deixa a complicação de abrir a porta para dentro e fechar para fora neste espaço mais dilatado e imprevisível que existe: o nosso corpo.

**Luiza Martelotte** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ e atua como produtora cultural.

### Referências

- BUTLER, Judith. Atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de Leituras*, n. 78, 2018. Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf). Acesso em ago. 2022.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLARK, Lygia. Caderno 4 – Diário clínico. 1981-1982. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 5 jun. 1981. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65708/caderno-4-diario-clinico>. Acesso em: agosto de 2022
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CLARK, Lygia. Caderno 3 – Diário clínico. 1971-1979. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1 out. 1979. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65707/caderno-3-diario-clinico>. Acesso em ago. 2022.
- CLARK, Lygia. Caso Clínico [19-a-clc]. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark ID 11045. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/11045/caso-clinico-19-a-clc>. Acesso em ago. 2022.

- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark-Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. The making of a body: Lygia Clark's anthropophagic slobber. In: BUTLER, Cornelia; PEREZ-ORAMAS, Luis (orgs.). *Lygia Clark: the abandonment of art*. New York: MoMA NY, 2014.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em ago. 2022.
- OITICICA, Hélio. O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra. 28 dez. 1961. PHO 0182/61 12/20.
- PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em urano: crônicas da travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- RAMOS, Sara. *Stella do Patrocínio: entre a Letra e a Negra Garganta da Carne*. Foz do Iguaçu: Unila, 2022.
- RIVERA, Tania. Por uma psicanálise a favor da identidade. *Cult*, 24 set. 2020a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-uma-psicanalise-favor-da-identidade/>. Acesso em ago. 2022.
- RIVERA, Tania. *Psicanálise antropofágica: identidade, gênero e arte*. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020b.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam: o sofrimento psíquico, o objeto relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WINNICOT, Donald. *O brincar e a realidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MARTINS, Luiza Martelotte Simões de Carvalho. Corpo como espaço, espaço como corpo: coreopolíticas de gênero e o objeto relacional de Lygia Clark. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 165-183, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Estrela morta: perspectivas autoficcionais para o HIV

*Dead star: self fictional perspectives for HIV*

Gunnar Guedes Borges

 0000-0002-0613-9762  
gunnarborges@gmail.com

### Resumo

Estrela morta é uma pesquisa autoficcional em arte para o debate sobre o HIV. Interessa-me propor diversas perspectivas narrativas para a história de um familiar morto. É uma tentativa de sepultar um corpo em palavras. O refazimento de um trauma. A autoficção é um dispositivo que lança sobre o vírus da imunodeficiência adquirida proposições narrativas e debates mais lúcidos. Com documentos, relatos, fotografias, sonhos, memórias, reconstruo a história de um morto, mas também lhe atribuo panoramas imagéticos, fantásticos e poéticos. A reconstrução da minha memória. Um reencontro com um fantasma. É um interesse sobre o cenário da Aids no passado para mirar os adventos atuais. É o desejo de olhar para os mortos na epidemia do HIV nos anos 1980 para dar novas perspectivas aos corpos com HIV ainda em vida. É uma insurgência ao discurso moralista.

### Palavras-chave

HIV. Autoficção. Memória. Estrela.

### Abstract

*Dead star is a autofiction research in art for the HIV debate. I'm interested in proposing different narrative perspectives for the story of a dead family member. It's an attempt to bury a body in words. Redoing a trauma. Autofiction is a device that launches more lucid narrative propositions and debates on the acquired immunodeficiency virus. Through documents, reports, photographs, dreams, memories, I reconstruct the story of a dead man, but I also attribute to him imagetive, fantastic and poetic panoramas. The reconstruction of my memory. A reunion with a ghost. It is an interest in the Aids scenario from the past to look at current events. It's the desire to look at the dead in the HIV epidemic in the 1980s to give new perspectives to still-living bodies with HIV. It is an insurgency to moralistic discourse.*

### Keywords

*HIV. Autofiction. Memory. Star.*



Figura 1  
Foto do tio Marcelo

### A estrela: imagem fundadora

Uma noite de céu estrelado serve como paisagem para contemplação. Mira-se o horizonte, acima dos olhos, na tentativa de buscar nos astros os símbolos que codifiquem os enigmas humanos. Estrelas alternam-se no irradiar de luz furta-cor e em feixes de luz desfocados. Sua dimensão corpórea é incapturável ao olho humano. Estrelas são assombros astronômicos de luz em meio à noite. É possível ver apenas uma pequena parte do que elas são por inteiro. No momento em que as observamos, anos-luz já aceleraram adiante e à frente do próprio instante em que nos dedicamos a mirá-las.

Sua lógica temporal falha a definição de tempo como uma sucessão de acontecimentos passados, seguindo a progressão ao futuro, como o uso cronológico – Kronos –, que grafa o tempo como uma linha reta sempre ascendente. A estrela é justamente o tempo espiralar: o tempo que avança enquanto também retorna. Ao ser vista no momento presente, ela expõe uma projeção do seu passado, justamente porque habita um tempo futuro – seu tempo é o *Aion*.

*Aion* compreende que estar no momento presente é também rememorar uma experiência passada e, simultaneamente, ser catapultado para um lapso de futuro. Só posso, pois, imaginar o que pode vir a ser, se frequento o que já passou. Ou só posso ofertar uma perspectiva de futuro aqui, no presente, se frequento as histórias que sucederam:

Em primeiro lugar, toda a linha do Aion é percorrida pelo instante, que não para de se deslocar sobre ela e faz falta sempre em seu próprio lugar. Platão diz muito bem que o instante é *atopon*, atópico. Ele é a instância paradoxal ou o ponto aleatório, o não senso de superfície, a quase causa, puro momento de abstração cujo papel é, primeiro, dividir e subdividir todo presente nos dois sentidos ao mesmo tempo em passado-futuro, sobre a linha do Aion. Em segundo lugar, o que o instante extrai assim do presente, como dos indivíduos e das pessoas que ocupam o presente, são as singularidades, os pontos singulares duas vezes projetados, uma vez no futuro, outra no passado, formando sob esta dupla equação os elementos constituintes do acontecimento puro (Deleuze, 2015, p. 92).

A estrela é um tempo remoto, 500 anos-luz à frente da vida na Terra. Sua imagem é uma projeção de si além desse espaço-tempo. Ela viaja sem ser vista, e essa é a sua condição astrofísica de um rastro: uma refração da sua aparição primeira. Quando miramos uma estrela no céu, já não existe mais sua forma original, vemos apenas um astro em corpo espectral – a estrela morta.<sup>1</sup>

### Tio Marcelo: o fantasma enquanto objeto de pesquisa

Cidade de Volta Redonda, interior do Rio de Janeiro, 1969. Tio Marcelo, irmão mais novo de quatro irmãs – uma delas, minha mãe, a mais velha – nasceu no seio de uma família simples e unida. Marcelo viveu sob cuidados da Ana, minha avó, uma matriarca religiosa, casada com um homem ateu. Ainda na infância, Marcelo esboçava atitudes fora dos padrões das crianças do seu entorno. O apreço pelas bonecas e vestidos o inseriram numa infância *docilizada* e perigosa. Anos depois, tornou-se cabeleireiro de profissão e se dedicava às criações *dragqueen*.

---

<sup>1</sup> Os astros mais brilhantes ficam a 500 anos-luz da Terra. Ou seja, sua luz passa 500 anos viajando antes de ser vista por nós. As estrelas mortas que podemos ver ficam em galáxias distantes da Terra. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/imagem-com-anos-luz-de-atraso>. Acesso em 1 ago. 2022.

Tio Marcelo apresentava uma felicidade exacerbada, como relatam as irmãs. Era ele quem tomava a frente dos eventos festivos familiares e da recepção das crianças que nasciam na família. O seu cuidado com os detalhes, junto ao seu bom senso estético, caracterizava sua personalidade exuberante – sempre com um largo sorriso, como é possível testemunhar nas fotografias. Marcelo era *gay*/homossexual/bicha e carinhosamente chamado de Estrela.

Agosto de 1993, uma notícia inesperada assustou minha família. Meu tio começou a perder peso bruscamente e se isolou das pessoas mais próximas, a fim de esconder as manchas púrpuras que se espalharam em sua pele. Os cabelos foram ficando ralos, as olheiras sobressaíam enegrecidas, e ele adquiriu o estranho hábito de medir a finura do pulso todas as manhãs. Aos 24 anos, a Estrela foi diagnosticada como pessoa vivendo com HIV.

Meu tio viveu alguns poucos meses depois do diagnóstico, morto pela Aids em 2 de novembro, Dia dos Mortos, com pouco tempo para que minha avó e alguns familiares tentassem um vínculo afetivo mais aproximado. Anos mais tarde, ainda criança, eu ouvia sempre a mesma sentença dos meus familiares: “Como você se parece com o Marcelo. Você é igual a Estrela. Impressionante a sua semelhança com seu tio”.

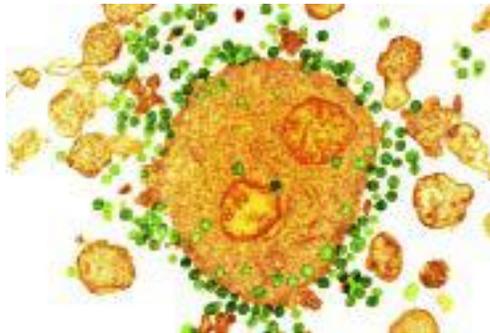


Figura 2  
Vírus da Aids

A curiosidade com aquele alguém que me espelhava e não pude conhecer me levava sempre até uma fotografia e, inegavelmente, somos muito parecidas. Quando adolescente, para além das semelhanças físicas, me via também em suas roupas, seus gestos e na existência que ela construiu. Eu sou a outra bicha da família. Essa é, de fato, nossa maior semelhança. “Você é o que restou do Marcelo”, sentença proferida por anos por alguns familiares e amigos do meu tio. Sou a lembrança de um morto ou a personificação de um fantasma. Era e sou a continuidade da Estrela. Talvez seu rastro, seu reflexo mais novo. Sou a sua estrela morta.

Minha mãe é proprietária de um laboratório de análises clínicas, onde convive e conviveu diariamente com exames de HIV e famílias sorodiversas.<sup>2</sup> Ao saber da minha sexualidade *queer*,<sup>3</sup> a morte do meu tio voltou à tona e tornou-se um desafio por um longo período da minha juventude. O medo de um novo contágio ou de que eu refizesse a história da Estrela geraram uma vigília familiar constante.

Fiz e refiz inúmeros exames de HIV. Sentia tremores todas as vezes que recebia os resultados. Experienciava inúmeros arrependimentos sobre minhas relações sexuais. E assim sublimiei minha vontade de aprofundar relações afetivas: meu tio tornara-se o pior dos fantasmas. Meu desejo era apagar os discursos proferidos por anos que fundiam minha existência à dele.

Agora, quando olho para a Estrela de frente, vejo que o medo da minha família – e o meu próprio – eram reproduções cooptadas por preconceito e ignorância. Há na história do meu tio e na atual história do HIV muito mais potência do que medo.

### Diagnóstico negativo: breve contexto geral do HIV

Foi na década de 1980 que o mundo passou pelo marco da epidemia da imunodeficiência adquirida (Aids), evento que radicalizou a história das políticas sexuais aos corpos dissidentes, sobretudo aos corpos *queer*. Segundo o Programa Conjunto das Nações Unidas sobre o HIV/Aids (Un aids),<sup>4</sup> foram mortas mais de 30 mil pessoas no mundo diante do contágio do vírus, sendo a maioria composta por homossexuais e transexuais.

Estigmatizadas<sup>5</sup> por um senso moralista e religioso, es infectades eram marcades como corpos-bombas, como vetores de perigo para a sociedade e

<sup>2</sup> Denominação para famílias formadas por pessoas com *status* HIV diferentes (positivo e negativo).

<sup>3</sup> O termo “*queer*” aqui assume a dimensão positiva para referenciar performatividades que tensionam permanentemente os padrões de normatividade. Usado durante muito tempo, principalmente no contexto estadunidense, como uma forma de depreciação, xingamento e inferiorização com aqueles que rompiam normas de gênero e sexualidade, o termo foi positivado tanto no âmbito acadêmico quanto nos movimentos sociais e passou a ser utilizado como uma forma de se referir aos processos de subjetivações que subvertem os dispositivos de controle, em particular, o dispositivo da sexualidade.

<sup>4</sup> As atualizações e dados anuais sobre HIV/Aids são monitorados e passíveis de ser acompanhados pela Un aids. Disponível em: <https://un aids.org.br/estatisticas/>. Acessado em 1 ago. 2022.

<sup>5</sup> Utilizo o pronome neutro a fim de retirar os corpos que convivem com HIV do binarismo de gênero, já que a atual diversidade de corpos que convivem com o vírus abarca a multiplicidade de expressão de gênero para além da definição homem e mulher.

postes na marginalidade, fatores esses que culminaram na disseminação da sorofobia – aversão às pessoas positivas.<sup>6</sup> Podemos imaginar, por exemplo, que passados alguns anos, após os avanços medicinais e de assistência pública aos corpos que convivem com HIV, Michel Foucault teria sobrevivido pela intervenção do coquetel<sup>7</sup> e não teria se trancado no seu quarto na Rua Vaugirard, em Paris.

Foucault, uma das primeiras figuras públicas a morrer em decorrência das deteriorações do vírus, apontou bases fundamentais para pensar a gestão política das epidemias. A partir de suas definições, deparamo-nos com a intromissão do poder também sobre o controle e a vigília dos corpos – a biopolítica, que opera dinâmicas excludentes e opressoras na garantia da manutenção de determinados corpos em vida:

Trata-se [...] de captar o poder em suas extremidades, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e o delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violentos (Foucault, 1977, p. 182).

A distinção de quais corpos são passíveis de garantir sua legitimidade imunológica e quais não atribui ao poder uma manifestação política espreada – legislação, polícia, mídia etc. –, que fabrica determinados tipos de corpos e controla seu funcionamento, condicionando seus modos de produção e relação. Foucault propõe um deslocamento daquilo que seria a “sociedade soberana” para a “sociedade disciplinar”, a partir do surgimento de um modo diferente de legitimar a soberania social, agora, por meio de decisões e ritualizações da morte que gerenciam a vida segundo interesses nacionais.

---

<sup>6</sup> Terminologia proposta pelo Unids para se referir às pessoas que convivem com o vírus HIV. O programa chama atenção para as nomenclaturas a fim de empregar aos corpos com HIV vocativos que diminuam ou retirem os estigmas depreciativos em relação ao vírus. Ele afirma que “a linguagem molda as crenças e pode influenciar comportamentos. O Unids acredita que a utilização ponderada de linguagem apropriada tem o poder de fortalecer a resposta global na epidemia”.

Pensando nessa questão, o Unids decidiu desenvolver diretrizes de terminologias para ser utilizadas por seus funcionários, por colegas das organizações copatrocinadoras do Programa Conjunto, bem como por outros parceiros que atuam na resposta global ao HIV. Esse documento pode também servir de guia para a imprensa, estudantes, empresas e pessoas que trabalham ou se interessam pelo tema.

<sup>7</sup> Terapia medicamentosa destinada ao tratamento de HIV.

Os dispositivos governamentais da biopolítica se expandem como uma teia de poder que ultrapassa o campo legal e punitivo, para se tornar um meio de poder espacializado que interage no território, até adentrar o corpo do indivíduo. Em meio e após a crise da Aids, diversos autores alargaram as ideias de Foucault e suas redes de interação com as políticas imunológicas.

O filósofo Roberto Espósito pesquisou relações entre a perspectiva política de “comunidade” e a perspectiva biomédica de “imunidade”. Segundo Espósito (2017), é preciso olhar a biopolítica por uma perspectiva também imunológica, ou seja, a própria definição de comunidade estaria ligada a uma hierarquia que define os corpos que são ou não passíveis de imunização. Ou ainda, quais corpos são considerados potencialmente perigosos e, portanto, excluídos do corpo social como medida de proteção imunológica.

Mesmo com avanços medicinais em torno da contenção do vírus, a recusa ao corpo HIV ainda é uma realidade, pois, além de uma exclusão do suporte de imunização e assistência médica, são persistentes as políticas e narrativas que marcam esses corpos como portadores de um óbito provisório, reduzindo sua subjetividade apenas à doença.

É nítida a ascensão homofóbica e misógina nas bancadas governamentais brasileiras, que ovacionam um Estado necropolítico,<sup>8</sup> promotor da morte e exclusão dos corpos que experimentam a sexualidade, expressam gêneros e desviam as normas hegemônicas. Para ir às avessas desse modelo, apresenta-se a necessidade de *re-visão* das narrativas direcionadas aos corpos positivos, para que se emancipem de perspectivas depreciativas e legitimem um debate mais lúcido e propositivo. Ou, como expõe Preciado (2011, p. 25),

Foi no âmbito do biopoder que os corpos, na sua dimensão anatofisiológica e na sua dimensão social, passaram a constituir dispositivos complexos onde o controle e a disciplinarização foram a força motriz no primeiro momento. Foi com base no natural, no biológico, na diferença sexual que o capitalismo, entre outras características, tornou-se cada vez mais hegemônico. A pergunta central consiste em pensar como os corpos que não se conformam à matriz heteronormativa têm, cada vez mais, força e visibilidade, reclamam e ocupam lugares na gramática social.

<sup>8</sup> Necropolítica é um conceito desenvolvido pelo filósofo negro camaronense Achille Mbembe (2018), que questiona os limites da soberania quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer. Para Mbembe, quando se nega a humanidade do outro qualquer violência torna-se possível, de agressões até a morte.

No Brasil, por exemplo, as eleições presidenciais de 2018 levaram ao Palácio do Planalto o capitão reformado do Exército Jair Messias Bolsonaro, depois de uma campanha que desprezou violentamente valores caros à democracia, como os direitos humanos, a educação sexual e o respeito à diversidade. O relatório da UnaidS aponta alguns países que precisam aumentar seus esforços na luta pela assistência ao corpo com HIV.

Esse documento expõe um aumento relevante, porém desigual, do acesso à terapia antirretroviral. O Brasil se destaca dentre esses países e sofre com o retrocesso das conquistas desde a posse de Jair Bolsonaro. A UnaidS alerta para o fato de que os avanços obtidos, até agora, estão ameaçados e o progresso pode ser interrompido se não houver uma ação urgente por parte das instituições governamentais e públicas.

Ainda em 25 de outubro de 2021, Jair Messias Bolsonaro fez um pronunciamento em uma conferência nas plataformas de mídia social Facebook e Instagram, para associar a vacina da covid-19 ao alastramento da Aids. O então presidente, em mais uma das suas difamações e falsas repercussões científicas, afirmou que, ao nos vacinar contra a covid-19, estaríamos aptos a adquirir rapidamente a imunodeficiência adquirida, fala que gerou forte reação de entidades médicas e especialistas da área da saúde.<sup>9</sup>

A Sociedade Brasileira de Infectologia publicou uma nota repudiando<sup>10</sup> toda e qualquer notícia falsa que circule e faça menção a essa associação inexistente. Além disso, especialistas em infectologia apontaram que a fala do presidente reforça o estigma em torno de pessoas que vivem com HIV no país. “O que causa Aids é a desigualdade, o preconceito e o estigma”, publicou Vinícius Borges,<sup>11</sup> infectologista especializado em saúde de pessoas LGBTQIA+.

O que intenta o discurso do presidente em retomar a consciência nostálgica dos preconceitos alastrados na epidemia HIV nos anos 1980? Seria ainda tentar condenar corpos que se desviam da norma heteropatriarcal e cristã? Ou será que, mesmo com medidas públicas que garantem a continuidade de uma vida

<sup>9</sup> Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/72729/>. Acesso em 4 ago. 2022.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://infectologia.org.br/2022/01/07/nota-de-repudio-da-amb/>. Acesso em 4 ago. 2022.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://agenciaaids.com.br/noticia/movimento-de-aids-considera-decisao-de-bolsonaro-sobre-cartilha-do-adolescente-um-crime-e-retrocesso-na-luta-contra-novas-infeccoes/>. Acesso em 4 ago. 2022.

saudável às pessoas positivas, ainda encontramos incômodo no inegável fato de que a sexualidade se experimenta e prolifera em vias cada vez mais diversas? O quão insuportável aos olhos do patriarcado é admitir a existência de homens amando outros homens, famílias poliamorosas, mulheres com diversos parceiros sexuais, sexo sem intento de procriação, mulheres trans deslocando-se das estatísticas do HIV para ingressar em universidades públicas? Quem tem medo do HIV e por quê?

### **A cela: o encontro com o medo**

Retorno agora ao centro de meditação Vipassana, em Morro Azul, um vilarejo em meio à floresta na cidade de Miguel Pereira, interior do Rio de Janeiro. Foram dez dias em que fiz silêncio absoluto, 12 horas de meditações diárias, sendo três delas em meditação coletiva, no grande salão com todos os e todas as participantes – durante a vivência meditativa, os homens estavam separados das mulheres.

Outras três horas de meditação aconteciam na cela – um minúsculo quarto com uma luminária e uma das paredes de pedra bruta – chamada mesmo de cela. Três horas eram destinadas à meditação no quarto. Esse tempo também me servia para descanso e pequenos afazeres. Meditar, por mais pacificador que seja o resultado, é um exercício bastante exaustivo.

Não podíamos ler, tampouco escrever; não podíamos matar, incluídas nessa proibição formigas e folhas; não podíamos cometer nenhuma prática sexual; fazíamos apenas três refeições diárias, sendo a última um chá e uma fruta, para preparar um jejum total até as 5h45 da manhã seguinte, horário de início das atividades.

No quarto dia do retiro, impressionei-me como o silêncio começava a agir nos presentes. Inicialmente, nos horários de refeição, havia sempre uma fila de homens esperando para lavar louças. Por vezes, um esbarrão ou uma trombada deixavam escapar alguns pedidos de “desculpa” ou um “com licença”, de maneira a quebrar brevemente o pacto do silêncio absoluto.

No sexto dia, acordei antes de o sino tocar, às 5h45, para a primeira meditação, e um estranho pensamento me invadiu a mente: e se eu tiver HIV? Eu já estive em risco? A semelhança tão intrínseca com a Estrela me reserva o mesmo destino? Por que sei tão pouco sobre a história do meu tio? No oitavo dia, toda e qualquer meditação não servia para apaziguar a mente, mas, tão somente,

me imergir profundamente nos pensamentos sobre o vírus, acompanhados de profunda saudade de alguém que não conheci.

Quase ao fim do retiro, à tarde, na cela, passei a fazer especulações a respeito de como iria contar aos meus familiares sobre o HIV, e como eles reagiriam a essa notícia. Pensava em quais amigas e amigos poderiam realmente me ajudar. E sentia arrependimento por todas as relações sexuais que tive. Passei a crer que viveria menos tempo do que gostaria.

No último dia, assim que acordei, peguei minha mochila e decidi ir embora imediatamente. Vou até a sala conversar com o responsável pela coordenação do retiro. Um senhor branco, com cabelos igualmente brancos, me ofereceu um chá enquanto solicitava que eu o acompanhasse até a porta que dá saída do retiro e entrada no início do caminho na floresta.

O senhor me esclarecia que, antes mesmo de estar diante de um confinamento silencioso, eu estava ali para uma cirurgia mental. Sair naquele momento era como voltar à vida com uma ferida aberta. Contei a ele sobre os pensamentos em torno do HIV e o assombro por um diagnóstico súbito. Ele me pergunta sobre a morte de alguns familiares. Conto sobre a avó paterna – sobre o tempo que despandíamos com jogos de baralho acompanhados de biscoito de nata. Rememoro o avô paterno, que morreu antes do meu nascimento, sem muito mais que isso. E conto sobre a Estrela. Sentimos um alívio mútuo. A morte do meu tio, de fato, nunca esqueci.

### **A avó: a serpente Oroboros**

Oroboros é a serpente que gira sobre si mesma e morde a própria cauda. Seu simbolismo guarda a noção de que tudo terá um fim e tudo há de começar de novo, em uma dinâmica cíclica, nunca estática. À prova de tudo, a serpente impõe um movimento ininterrupto de transformação: os binômios morte e vida e início e fim pertencem à fatalidade dos fatos – no exato instante em que algo morre, um novo começo se inicia.

Fora do Ocidente, sobretudo no eixo África-Oriente Médio, há milênios, a figura da serpente é retratada como a Kundalini – a pulsão sexual que mantém a vida em estado de *ânima*. *Ânima*, por sua vez, carrega em sua etimologia o significado “preenchido de Deus”. A manobra que leva a pulsão do centro do

corpo até as extremidades é a Kundalini, considerada a vivacidade da ânima. Estar animado é, pois, estar preenchido de Deus. Ou, ainda, preencher-se de Deus é estar permeado pela pulsão sexual – a serpente.

Essa sentença milenar sempre pareceu perigosa demais, e, para melhor controle e castração dos corpos, fora conveniente transformar a serpente em símbolo do inferno. Bichas como eu e a Estrela, desviantes da norma, seremos sempre expulsas do paraíso, dadas excessivamente ao pecado.

Qual seria a força que fez minha avó cair no chão e rodar em círculos sobre si mesma, embaixo da mesa, logo após a notícia da morte? Muito tempo se deu até que ela se reerguesse do giro, mas hoje segue bem e muito viva. Com menos disponibilidade para sorrir, mas, ainda sim, disposta a testemunhar as mudanças da ação do tempo sobre outras bichas após a partida do filho. Há tempos vejo minha vó ser uma serpente gorda a trocar de pele lentamente. Seus olhos atravessavam os meus como quem rememora no meu rosto o vestígio do filho morto. Nunca fomos de muitas trocas afetivas, compartilhamos inegáveis espaços vazios entre nossos corpos: uma proteção mútua para que minha presença não faça uma lembrança súbita da morte sobre sua história. Eu sempre a convido para o toque, ela não recusa. Faço-me de passagem para que minha semelhança com a Estrela a acaricie. O preconceito, sabemos, foi que o matou.

Há uma conformidade, que se apresenta como sentença, toda vez que conversamos: “Ele era assim desde sempre”. É como se ela dissesse que por mais que tentasse ou vislumbrasse outro caminho, a Estrela resguardava um aspecto singular no seu modo existir. Um padrão fora de muitas expectativas e modelos, mas substancialmente algo que a diferenciava do todo. Algo que minha vó inegavelmente reconhecia cintilar nela, ainda quando era uma criança.

E se “desde sempre” é o tempo que define “desde criança”, por que não falamos com as próprias crianças? É passível ao tempo mudar aquilo que se é? O silêncio seria uma tentativa de que aquilo que é um fato desde sempre não fosse para sempre? Talvez “defender o direito das crianças, de todas as crianças, de ser consideradas subjetividades políticas irredutíveis a uma identidade de gênero, de sexo ou de raça” (Preciado, 2020, p. 73) as liberte para ser quem são. Sem fugas. Sem sigilo. Sem abandonar as coisas. Antes que seja tarde demais.

## Diagnóstico positivo: quando o vírus fala

Licença, fui transmitido por aqui sem aviso prévio, não sou um invasor, peço licença. Aqui, no seu corpo, farei minha morada. Não existo sem um corpo, preciso de um, para corpo igualmente ser. Permanecerei aqui por tempo indeterminado. Antes de qualquer coisa, licença, como se faz ao entrar nas casas. Não se assuste, teremos uma longa jornada pela frente, mas, antes mesmo de querer lhe fazer mal, como dizem, vim aqui para reconfigurar sua vida.

Seu corpo agora é também minha casa, agradeço ainda que inicialmente me rejeite. Pareço uma visita indesejada, eu sei. Sabemos bem como é ser rejeitado. Antes de tudo, iniciaremos uma jornada por uma nova vida. É um desafio. Mas eu sou fraca, apesar de tudo. Estou aqui para te ofertar um novo começo.

Desacredite nos ditames da morte, eu sou um início e não um fim. Minha rotina consistirá em consumir seus linfócitos. Eles me dão a possibilidade de continuidade e, assim como você, quero me manter viva. Os seus linfócitos, porém, são responsáveis pela sua saúde e imunidade. Os pegarei sem aviso prévio, já que invisibilidade me constitui. Sem eles, não existo, e tampouco você.

Proponho um acordo: terás uma imunidade alta de maneira que consigamos manter-me aqui e, ainda sim, ter um estoque suficiente para a continuidade da sua vitalidade. Vamos caminhar juntas, estou aqui para guiá-la à vida nova, e com muito mais abundância. Se tu morres, eu também morro. E queremos-nos vivas.

Minha rotina: a partir do consumo dos seus linfócitos, alterarei o DNA das células para criar réplicas de mim mesma. Em verdade, não quero mais cópias de mim sobre o seu corpo. Estou bem com uma comunidade pequena. Mas, caso falte imunidade, começo imediatamente a multiplicar-me.

Mais de mim no seu corpo: mais uso dos glóbulos brancos, seu escudo protetor. Percebe? Se não aceitas a nova vida para que tenhas vitalidade em abundância, começo a me multiplicar incessantemente. Se estiveres bem, mantenho-me no meu canto, silenciosa e sem alarde. Pergunta: o que consideras efetivamente como bom para você?

Será dito *bom* (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar a sua potência. Pois o bom tem a ver com

dinamismo, a potência e a composição de potências. Dir-se-á *mau*, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer conseqüências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria impotência (Spinoza, 1632, p. 28-29).

Mantenha a cabeça na simplicidade que sou e não no que me maldizem. Somos eu e você em convivência. Consegue listar dentro da sua experiência em vida o que aumenta a sua potência? Talvez seja difícil listar pelo menos dez pontos cruciais, mas será importante que mantenha a sua mente no que alarga sua imaginação para a vida, e não para a doença. Eu sou um chamado para um caminho novo. Vim aqui trazer clareza sobre aquilo que não pode faltar para que vivas com alegria. Tenha coragem de abdicar do que passou. É pela descoberta daquilo que aumenta sua potência e que estará mais perto de si, sem ilusões.

Outra pergunta:

Como evitar que nos destruamos a nós mesmos, à força de culpabilidade, e destruamos os outros à força de ressentimento, propagando por toda parte a nossa própria impotência e nossa própria escravidão, a nossa própria doença, as nossas próprias indigestões, as nossas toxinas e venenos? Acabaremos por não mais encontrar sequer a nós mesmos (Spinoza, 1632, p. 28-29).

O convite está feito. Estou aqui para que integres de uma vez a sua vida às alegrias que pareciam distantes de ser conseguidas. Calma é o que peço por enquanto, calma. Pode parecer doloroso, mas, acredite em mim, a transformação valerá a pena.

### **Sonho: a cura pelo inconsciente**

Estou em um navio viking. As águas embebidas pela prata da noite fazem o oceano de espelho. O navio lento parece não querer quebrar a superfície. Há restos de roupas e comidas pelo chão. É o momento seguinte da vitória sobre os inimigos. A noite entoa um canto de sereia: lamento agudo e lânguido. Um grupo de dez guerrilheiros faz sexo na proa. Eu, do outro lado do navio, vejo a silhueta da orgia a distância. A ereção. Tenho os olhos totalmente brancos. Babo espuma do mar. O tio sai em meio ao bolo de homens nus. A pele coberta de escamas.

Segura na mão esquerda uma âncora. Nu, ele se dirige a mim. As partes oxidadas do navio se regeneram. A âncora apoiada no meu colo. O sopro do tio no ouvido:

Eles dizem representação. Nós dizemos experimentação. Eles dizem identidade. Nós dizemos multidão. Eles dizem língua nacional. Nós dizemos tradução multicódigo. Eles dizem dominar a periferia. Nós dizemos mestiçar o centro. Eles dizem dívida. Nós dizemos cooperação sexual e interdependência somática. Eles dizem despejo. Nós dizemos habitemos em comum. Eles dizem capital humano. Nós dizemos aliança multiespécie. Eles dizem diagnóstico clínico. Nós dizemos capacitação coletiva. Eles dizem disforia, transtorno, síndrome, incongruência, deficiência, menos valia. Nós dizemos dissidência corporal [...] Eles dizem direitos humanos. Nós dizemos a Terra e todas as espécies que nela habitam têm direitos. A matéria tem direitos (Preciado, 2020, p. 44-45).

Eu me junto ao amor dos guerrilheiros.

### **Fulker 3.000: a possessão da Estrela**

É verão na capital alemã. Sexta-feira. Caminho sem finalidade de chegar a um ponto específico. Apenas interessado nas eventuais improbabilidades que atravessam as ruas, como quando somos estrangeiros. As arquiteturas antigas fazem contraste com os aparatos tecnológicos – a cidade revela-se anacrônica. Anoto um bilhete: o presente é a colisão entre passado e futuro.

Os sons da rua misturados à língua estrangeira são a minha bússola. Paro apenas diante das frutas típicas e as mastigo como quem deseja conhecer uma cidade pela boca. Sinto-me seguro em Berlim. Enalteço o frescor de uma cidade libidinosa que ainda cicatriza as memórias de um passado nefasto. À noite, Pierre, francês que me abrigou em sua casa, me leva para conhecer a Fulker 3.000. Ele sugere o programa como quem garante uma Berlim mais profunda – a Berlim da noite. Eu não nego aventuras. A Fulker é como um *pub*, com uma fachada discreta, com letreiros vermelhos grafados em letra antiga.

Na fila de entrada, esperamos o grupo de amigos. Apago o cigarro na sola da bota enquanto fujo do vento frio. Atenho-me em reconhecer onde se localizam no mapa as línguas estrangeiras ao meu entorno. Saco o bilhete de entrada cor vermelha. Sinto excitação e medo. Adentramos – mirada impressionada: música alta. Balconistas. Isqueiro de metal. Engravatados. Fumaça de charuto. Segurança.

Bancos altos de ferro à frente do balcão de madeira. Fileira de taças suspensas. Corpos pelados. Copos sobre o veludo verde e vermelho. Só há homens. Banheiro para mais de um. Senhores tatuados com correntes de metal e *spikes* no pescoço. Espelho enferrujado em frente à escada. Língua&Saliva. Garotos com calças que deixam a bunda à mostra. Janelas de vidro. Suor. Berlim profunda. Jogos de baralho. Calefação. Espraia no ar um cheiro de suor e testosterona.

Pierre me convida para um brinde:

aqui na cidade, as arquiteturas estão vivas. O que parece velho é uma preservação da memória passada. Eu olho para as coisas aqui e todas elas parecem me contar um segredo do tempo que não me pertence. É como conhecer as coisas só pelo que sobrou delas; o resto a gente imagina. Alguns edifícios são muito mais velhos que nós e vão permanecer aqui, mesmo quando já estivermos mortinhas. Imagina só quantas pessoas já passaram aqui. É uma gente do mundo todo, parece um cafofo, mas é famosíssimo.

Você tem que visitar o aeroporto nazi que agora abriga refugiados. Fizeram da pista de decolagem uma horta pública. Vê aqueles senhores ali? Eles sabem que aqui foi um grande marco para a cena *punk queer* alemã. Impressionante como tem gente que ainda considera aqui um lugar pecaminoso, por ter sido um centro de grande contágio de HIV nos anos 1980. Gente ruim tem em todo lugar.

Pierre me convida para conhecer o subterrâneo. Ele entrelaça suas mãos às minhas e, antes que eu pudesse responder, me puxa pelas mãos e descemos as escadas às pressas. A luz do subsolo é quase nenhuma, exceto por alguns pontos vermelhos luminosos dos cômodos – pequenos quartos sem portas –, que deixam todos visíveis, mas não totalmente expostos. Pierre beija um homem completamente nu. Ao meu lado, três garotos estão com o pau pra fora. Um senhor os chupa de maneira rápida e alternada. Caminho. Cinco ou seis homens em grupo lambem-se e se tocam uns aos outros. Não posso distinguir o braço de um e a perna de outro: uma massa de carne embolada e suada. Apoio-me na quina do corredor para afirmar minha posição de *voyeur*.

Na parede, fotografias de homens nus suspensos em ganchos presos na pele. O que de prazer contém a dor? Pierre passa à minha frente. Aceno sem muito sucesso. Ouço gemidos ao fim do corredor e deixo-me guiar pelo som

da orgia na escuridão. Vejo uma pequena platéia em torno de três homens. Aproximo: todos fazem sexo anal sem camisinha. O do meio enquanto penetrava era também penetrado. “*Welcome to Berlin*” é o que leio nos lábios do Pierre. Sorrio. Ele contorna o grupo, que esboça aplausos silenciosos aos rapazes em êxtase de prazer, e se dirige às minhas costas. Como quem antecipa a intenção, inclino minha cabeça para trás, na certeza de que ele quer me contar algo: “Eles fatalmente usam Prep”. É a primeira vez que ouço falar na PrEP – profilaxia pré-exposição<sup>12</sup> –, uma pílula azul cuja ingestão diária impede que o vírus causador da Aids infecte o organismo.

Pierre aponta o indicador aos ouvidos e chama atenção para os gemidos que fazem eco pelo subterrâneo. Um desconhecido me chupa. Faço como um ato de coragem a mim e uma exaltação à minha juventude. Mordo forte o lábio inferior e um gosto de ferro se alastra na língua. Fecho os olhos para alívio da dor, mas sou tomado por uma visão: a Estrela aparece com uma coroa de folhas na cabeça. Ela corre nua em meio a um pântano enquanto faz gestos com a mão – uma língua gestual sacra e secreta. Ela parece mais jovem do que quando morreu. Corro atrás dela para me proteger perto do seu corpo nu. Ela segura meu pulso e sinto a vibração do coração à beira dos dedos. Paramos em frente às raízes grossas. Ela afasta uma porção de folhas secas. Ouço o sopro do vento úmido romper a noite. A Estrela agacha e afasta um ninho de larvas. Pega um galho grosso. Quebra-o. E, com a ponta, fura o próprio dedo. Ela aponta o dedo diante do meu rosto. O sangue escorre. Eu penso no sangue que contém o vírus. Ela enfia o dedo na terra.

Amanhece fora da Fulker: clarão, ar frio e um céu rosáceo encoberto por nuvens cinzas. Caminho de volta à casa. Sinto o corpo tremer, não por frio, mas pela perplexidade com a inegável visita da Estrela. Chego no rio Kreuzberg, no bairro do Pierre, e dirijo-me à beira. Ali, realizo mentalmente uma conversa sobre a PrEP com o tio. Invento as respostas que ela poderia dar e conto sobre a melhora das coisas em relação ao HIV, desde a sua partida. “Se fosse hoje,

---

<sup>12</sup> O Unids informa que “A PrEP é a utilização do medicamento antirretroviral por pessoas que não vivem com HIV, mas apresentam mais possibilidades de exposição ao HIV. Com o medicamento já circulante no sangue no momento do contato com o vírus, o HIV não consegue se estabelecer no organismo. Evidências comprovam que a PrEP se trata de uma estratégia eficaz, com mais de 90% de redução da transmissão e sem nenhuma evidência de compensação de risco.” Para mais detalhes, as informações estão disponíveis em: <https://unids.org.br/prevencao-combinada/>. Acesso em 6 ago. 2022.

possivelmente você estaria viva”. Respiro o descanso pelo inegável fato de que, pela Aids, ninguém está mais fadado a morrer.

Lanço um galho no lago e me atenho à formação das ondas na superfícies. Foco nos círculos que se formam dentro de outros círculos. Gosto de observar o tempo que se alarga continuamente pelas águas. Quando o primeiro círculo está prestes a chegar na outra beira do rio, acompanhado por uma profusão de outras ondas em seguida, a Estrela emerge na paisagem. Usa vestido transparente branco de maneira que vejo os pêlos sobressaltados no tecido. Ela tem os cabelos molhados, na altura dos ombros, e, com os pés descalços, caminha até mim.

Compartilhamos uma intimidade desconhecida; a mútua conexão pelo mistério; nossa amizade construída pelo indizível. Ela detém o olhar em mim por um instante de séculos. Reconheço seus olhos iguais aos que vi na fotografia em meio à roseira. Suspensão. A morta está agora na minha frente. Arrisco uma fala: “tio, há muitas pessoas hoje em dia que vivem normalmente com HIV. Algumas são indetectáveis, e isso significa que nem correm o risco de transmitir o vírus. Tanta coisa de lá pra cá. Soube esses dias que um homem foi curado do HIV por meio de um transplante de medula óssea. Eu quase coloquei seu nome na lista de espera das novas receptoras. Mandaria outra pessoa, caso você fosse aprovada. Tudo muito distante ainda, mas muita coisa nova. Tem um remédio, tio, um remédio único, o Dovato. É um comprimido novo que tem surtido muito efeito.”

Estrela estica os dois braços e aponta as palmas das mãos para mim. O apoio das mãos sobre a minha fracassa. A pele dela atravessa minhas mãos e ossos. Busco o vestígio do sangue e veia, mas já não há mais densidade no corpo, só luz. Ela detém a estranha paz dos mortos. O alívio de quem experimenta a liberdade fora da matéria. Sinto a nuca fria. Resta nossa cumplicidade silenciosa. Estou diante da visita de um medo antigo – aterro meus pés para não desmaiar. Vejo o reflexo do meu rosto no arco da íris dela. A voz dela ecoa dentro da minha mente.

O corpo espectral da Estrela faz contorno sobre meu corpo. Tremo por alargamento. Meus gestos são guiados por mim e simultaneamente por ela. Estou completamente nu. Vamos à beira do rio. Coloco um pé na terra e o outro n’água. A mão direita pega a água e devolve ao rio. A esquerda pega a água e joga na terra. Realizo os gestos como um pequeno ritual. 9h25. O sol aquece o meu – o

nosso corpo. Um raio de sol atravessa o reflexo do meu rosto n'água, perco minha imagem pela incidência da luz. Um prisma na água ocupa o lugar do meu rosto, vejo dois traços cor violeta e dourado. Acato como sinal da constatação da presença do tio.

Mergulho: faço os agradecimentos aos caminhos abertos. Damos uma cambalhota juntas. Experimentamos um nado efeminado. Abro os braços como quem se move por nadadeiras. Outra cambalhota. Mantemos-nos submersas. Olhos abertos. As algas como peixes. O lodo nas pedras do fundo. Os redemoinhos em torno dos pés. De volta à superfície, deixo a luz do sol compenetrar o meu rosto para que ela sinta novamente o calor quente da manhã. Boiamos juntas, no fluxo da correnteza. Um aceno para mim mesmo – um corpo movendo-se sem autonomia. Quem me conduz? Sinto uma saudade antecipada. Busco por algo dela ainda em mim. Mergulho. Entre meus olhos, ela está entre meus olhos.

Figura 3  
Foto sobreposição



Afundo. Ouço um zumbido. Desprendo meus últimos esforços. Bato as pernas em frenesi. A paisagem parece distante vista de baixo. Falta-me fôlego. Os braços empurram a água. A luz anuncia a superfície. Coloco a boca fora d'água. Ecoa um som de pássaro. O ar volta abrupto aos pulmões. Forte barulho de sucção com a boca. Estouro dentro da cabeça. Um forte clarão nos olhos. Miro um caleidoscópio de luz. Ouço: o destino das almas e das águas é incerto, mas o caminho é incessante e permanentemente móvel. Tudo flui e corre pela diretriz fresca e livre do vento. Aprecie os mistérios que nos desenham. Estou fresca e sei que agora sobre a sua pele a água também me corre fresca. Fortaleça seus sonhos e segredos nas margens que a minha pele às águas oferta. Leva-me e lava-me, água. Agradeço ao seu corpo que me molda, mostrando que no exato instante em que morro, um novo começo resplandece límpido e real. Estamos libertas.

### **Conclusão: muitas perspectivas ainda por vir**

Aceito os binarismos quando os reconheço necessários às lógicas de sentido. Fora isso, não servem. As dinâmicas de separação e oposição fatalmente não dão conta de traduzir as nossas experiências fora do pensamento – viver é celebrar a condição inerente de sermos contraditórios. Só posso saber dos mistérios da noite porque também frequento as manhãs. Só sei da potência do amor porque sei dos delírios do ódio. O doce porque também o salgado, o frio tal como o calor.

Para saber de uma coisa em si, toca-se também o seu contrário, senão não há totalidade, apenas uma parte a dar a falsa sensação de estarmos seguros. É mais fácil ter só um lado político, apenas um gênero, um deus. Separar a razão da emoção, a lucidez da loucura, masculino e feminino, arrancar o espaço do tempo e separar o outro de mim. A vida acontece em meio à encruzilhada, onde há muitos caminhos à vista e não só um a ser seguido.

Lembro-me de que aos 11 anos de idade vivi o meu primeiro protagonista em uma peça de teatro. A história narrava a saga de um garoto em busca do segredo no coração da cidade. Para o êxito da aventura, era necessário antes passar pelos desafios do trabalho, as magias do amor, a potência da fé e o conhecimento da morte na noite profunda.

A jornada era guiada por uma cigana, a Estrela Dalva, e apesar de não me lembrar absolutamente de nenhuma das minhas falas, recordo há 21 anos a sentença que a Estrela me dizia: “eu leio mãos, jogo cartas, no desenho das estrelas consigo ver o que virá e o que não virá. O fogo do sol me faz caminhar, muitos caminhos tenho a percorrer, levo vida de cigana, não posso parar (Oliveira, 2001)”.<sup>13</sup>

Dedico-me a borrar os limites de ficção e realidade, para, quem sabe?, reencontrar a Estrela, talvez também sê-la, e agradecer os presentes que me deu, já que o que é meu é da cigana e o que é dela não é meu.<sup>14</sup>

No livro *Walter Benjamin: experiência histórica e imagem dialética* (Machado, Machado Jr., Vedda, 2015), Jeanne Marie Gagnebin (2015) apresenta um ensaio em que salienta a importância de lembrar e trazer à tona vidas mortas, apostando que a escrita da história ou “rituais de sepultamento” são um gesto de revolução para as narrativas e os eventos sociopolíticos que advêm do episódio remoto ou da pessoa morta. Michel de Certeau acentua a capacidade de transformação do ritual de sepultamento ao apresentá-lo como modo de elucidação do tempo presente a partir de uma escrita do passado. Ele define:

No sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento. Ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado, isso significa também dar um lugar ao morto, mas também redistribuir o espaço dos possíveis, determinar negativamente o que está *por fazer* e, por conseguinte, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos (Certeau, 1982, p. 7).

A “Estrela Morta” é aqui um sepultamento em uma escrita artística para clamar vidas subjugadas como as da Estrela. Sepultar esse corpo em palavras é também oferecer uma perspectiva menos violenta e depreciativa aos corpos positivos ainda em vida.

<sup>13</sup> Trecho da fala da personagem Cigana Estrela Dalva, da peça *O coração da cidade*.

<sup>14</sup> Trecho da música popular “Barraca Velha”, de autor desconhecido, amplamente cultuado pela umbanda e encantaria no Brasil.

**Gunnar Guedes Borges** é mestre e doutorando em artes da cena na UFRJ e graduado em bacharel em Interpretação pela Uni-Rio.

### Referências

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ESPÓSITO, Roberto. *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin – esquecer o passado? In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel. *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- MBEMBE, Achile. *Necropolítica*. São Paulo: n 1 edições, 2018.
- PRECIADO, Paul. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas [online]*, v. 19, n. 1, 2011.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

#### Como citar:

BORGES, Gunnar Guedes. Estrela morta: perspectivas autoficcionais para o HIV. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 184-204, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3

*Performative enframing as work of art in Pivô Satélite #3*

Eduardo Montelli

 0000-0001-8756-7875  
eduardomontelli@gmail.com

### Resumo

O artigo propõe a noção de enquadramento performativo para nomear práticas de inscrição que produzem efeitos mais ou menos normativos de identificação de sujeitos sociais. Para demonstrar a presença e a relevância dessa noção na arte da atualidade, analisamos duas obras brasileiras recentes, de Laura Fraiz e de Eduardo Montelli, que foram desenvolvidas no projeto curatorial de Raphael Fonseca para a terceira edição do Pivô Satélite, intitulado “Sexo, Mentiras e Videotape”.

### Palavras-chave

Trabalho de arte. Performatividade. Arte brasileira. Pivô Satélite.

### Abstract

*The article proposes the notion of performative enframing to denominate inscription practices that produce more or less normative identification effects. To demonstrate the presence and relevance of this notion in contemporary art, we analyzed two recent brazilian artworks, by Laura Fraiz and Eduardo Montelli, which were developed in the curatorial project of Raphael Fonseca for the third edition of “Pivô Satélite”, entitled “Sex, Lies, and Videotape”.*

### Pivô Satélite #3

Pivô é o nome de associação cultural sem fins lucrativos com foco na arte contemporânea, fundada em 2012, na cidade de São Paulo. A instituição promove publicações, exposições, programas públicos e residências artísticas. Em 2020, momento marcado pela necessidade de distanciamento social e por outras restrições impostas pela pandemia da covid-19, foi criado o projeto Pivô Satélite<sup>1</sup> como forma de apoiar artistas e incentivar experimentações direcionadas ao ambiente digital.

O projeto é organizado em edições numeradas e segue sendo desenvolvido em 2022. Neste artigo, dedicamos nossa atenção à terceira edição do Pivô Satélite, apontando relações entre as duas primeiras obras expostas<sup>2</sup> e a noção de enquadramento performativo que será formulada nos próximos parágrafos. O título da edição em questão é “Sexo, Mentiras e Videotape”, referência direta ao filme homônimo de 1989, dirigido por Steven Soderbergh.

No texto curatorial, Raphael Fonseca<sup>3</sup> afirma que a narrativa desse longa-metragem “gira em torno da noção de desejo, confiança, verdade e virtualidade”, e lembra que, a partir dos anos 80, houve popularização das câmeras portáteis de vídeo, assim como da “ficção em torno de nossas próprias imagens filmadas”. O curador salienta o fato de que, na atualidade, o chamado videoteipe se tornou onipresente na vida cotidiana: “somos rondados por imagens em movimento de forma contínua”.

Partindo dessa constatação sobre os avanços dos dispositivos audiovisuais na cultura contemporânea, Fonseca pontua algumas questões que orientaram

---

<sup>1</sup> De acordo com as informações do *site* oficial, o Pivô é “plataforma digital que funciona como uma espécie de sala de projetos dentro do *site* da instituição. Seu programa é pensado por artistas e curadores emergentes convidados, e compreende uma série de propostas artísticas, em formatos variados, elaboradas especialmente para os meios digitais”. O projeto Pivô Satélite está disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/>. Acesso em 5 jun. 2022.

<sup>2</sup> Escolhi analisar as duas primeiras obras porque se aproximam da bibliografia estudada em minhas pesquisas, especificamente porque dialogam com questões teóricas do feminismo e da estética digital. Além disso, uma das obras é de minha autoria, o que me permite abordar com mais propriedade, como artista-pesquisadore, tanto o processo artístico quanto suas referências.

<sup>3</sup> Curador brasileiro nascido no Rio de Janeiro. Atualmente trabalha como curador associado de arte moderna e contemporânea latino-americana no Denver Art Museum, Estados Unidos.

seu processo de curadoria: em uma época de redes sociais e excessos de produção imagética, “como tomar um espaço e chamar a atenção”? Em uma época de pós-verdades e *fake news*, “como analisar os personagens fictícios que construímos em torno de nós mesmos por meio de textos, imagens, *likes* e causas que ejetamos diariamente em nossas bolhas virtuais”?

Para dialogar com suas inquietações, Raphael Fonseca convidou Laura Fraiz, Eduardo Montelli, Ventura Profana e New Memeseum, artistas que, segundo o curador, estão “embebidos de décadas de cultura pop”, e cujos processos artísticos “costumam refletir sobre esses tópicos no ambiente virtual”, colocando “em xeque os limites entre documento e ficção”. Fonseca percebe que, de maneiras distintas, o grupo de artistas explora “sua autoimagem e joga para o olhar do público questionamentos sobre fé, narcisismo, repetição, narrativas hegemônicas, melodrama e crítica institucional”.

Após essa breve identificação da terceira edição do Pivô Satélite, defino a noção de enquadramento performativo presente no título deste artigo. Argumento que, apesar de o enquadramento performativo ser fundamentado em uma lógica de conformação normativa, é possível praticá-lo de maneira desviante, especialmente por meio de um trabalho artístico. Em seguida, para demonstrar a presença e a relevância dessas ideias na arte da atualidade, analiso as duas primeiras obras desenvolvidas para o projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape”.

### **Enquadramento performativo**

Parto da premissa de que vivemos em uma sociedade organizada pela lógica da normalização biopolítica (Foucault, 2014, p. 145-175). Nesse contexto, os discursos das autoridades estabelecem regras de comportamento que são naturalizadas e compreendidas como normalidade. Tal normalização acontece em sincronia com regulações jurídicas, pois ambos os processos visam controlar os indivíduos e manter a sociedade em ordem (Foucault, 2013, p. 278-296). Em um regime de controle biopolítico, a normalidade está relacionada com uma noção de constância previsível e inteligível de si, ou seja, com a noção de identidade. Como as individualidades se manifestam de diferentes formas no tempo e nos espaços, são necessários meios e técnicas para assegurar uma estabilidade identitária.

Pierre Bourdieu (1998, p. 183-191) denomina esses meios de estabilização instituições de unificação do Eu, tais como o nome próprio, as medidas corporais, as histórias de vida, entre outros. São práticas que instituem sentidos artificiais e garantem o acesso de um indivíduo a uma existência social. Podemos afirmar que as instituições de unificação do Eu produzem performativamente um efeito de identidade. Sem elas, nada garante que alguém será reconhecido pelo que diz ou parece ser. Compreendemos que as identidades não são “naturais” ou “essenciais”, mas sempre se estabelecem histórica e socialmente como “efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística” (Butler, 2013, p. 208).

Todo reconhecimento social, além da atuação direta de um corpo diante de outros corpos, depende igualmente de técnicas de inscrição que funcionam como próteses ou órteses de identificação: retratos, relatos, documentos, certidões, crachás, currículos etc. Essas técnicas precisam corresponder a certos critérios de avaliação para obter valor de legitimidade. Por exemplo, para ser identificado como “artista profissional”, um indivíduo deve comprovar seu percurso no campo da arte com um currículo. Para ser selecionado em um edital, seu trabalho é formatado em um portfólio. Todas essas “unificações” precisam estar de acordo com as expectativas dos curadores e das instituições envolvidas. O reconhecimento de um determinado tipo de sujeito, portanto, acontece na relação entre indivíduos, próteses de identificação e as normas vigentes no contexto em que estão inseridos.

Judith Butler (2015, p. 12-16) usa a expressão enquadramentos epistemológicos para denominar as molduras cognitivas pelas quais estamos habituados a reconhecer certas existências, bem como a negá-las. “Nossa própria capacidade de discernir e nomear o ‘ser’ do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento”. Os enquadramentos epistemológicos são condições normativas de reconhecimento social. Butler cita o exemplo das fotografias executadas por soldados americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque. Elas funcionam como “enquadramentos” que negam a humanidade dos prisioneiros, ao mesmo tempo que tentam legitimar a guerra como norma: “o ângulo da câmera [...], a pose dos sujeitos, tudo sugeria que aqueles que tiraram as fotografias estavam ativamente [...] validando um ponto de vista” (p. 102).

Parece que a ideia de enquadramento epistemológico de Judith Butler se relaciona com as de instituições de unificação do Eu e de próteses de identificação, pois todas falam a respeito de uma produção concomitantemente material (fotografias, documentos, registros etc.) e imaterial (cognitiva, performativa, simbólica etc.), capaz de estabilizar efeitos de identidade. A partir dessas noções – que carregam sentidos semelhantes, mas distintos –, proponho o uso da expressão enquadramento performativo para descrever tanto a ação de produzir múltiplas inscrições para o reconhecimento de nossa existência social quanto os produtos desse processo (imagens, textos, números, documentos, retratos, biografias, entre outras formas, sejam artísticas ou não). A denominação proposta busca reunir as características das noções já comentadas e, concomitantemente, se abre para outras possibilidades de compreensão, como veremos a seguir.

A prática de enquadramento performativo, em um sentido geral, acontece desde o nascimento do indivíduo, ou mesmo antes – se pensarmos nas imagens intrauterinas –, e segue sendo exercida depois de sua morte, como no caso do atestado de óbito. Esse processo engloba um aparato suplementar de papéis e outros registros, físicos ou virtuais, que devem ser guardados, organizados e regularmente apresentados às autoridades. Como já notado, tal aparato não corresponde a uma simples descrição constatativa da identidade do sujeito, mas sim à instauração performativa de uma existência que será, por meio dele, oficialmente reconhecida ou rejeitada.

Em um regime de normalização biopolítica, as técnicas de enquadramento não devem ser consideradas simples representações narcísicas do Eu, mesmo que seja o caso de uma *selfie* no Instagram. Isso porque elas são fruto de uma objetiva injunção social, que pode operar por coerções explícitas ou por induções e seduções, quase sempre via os diversos tipos de *marketing*. Essa injunção deve ser obedecida, senão corre-se o risco de exclusão: “o anormal é o sem-papéis” (Artières, 1998, p. 11). A proliferação de dispositivos conectados em rede acrescenta uma nova camada ao enquadramento performativo, que passa a permear todos os níveis de participação e de interação sociais. “Anormais”, hoje, são as pessoas sem imagem, sem conexão, sem perfis nas redes digitais.

Jacques Derrida (2001) diagnostica um sintoma nessa tendência em que temos de “enquadrar” nossa existência: “estamos com mal de arquivo”, diz o filósofo. Ele também destaca o caráter performativo do que chama de arquivo:

O arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (Derrida, 2001, p. 29).

“O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”, ou seja, os acontecimentos vividos são influenciados pelo próprio ato de registrar. Derrida (2001, p. 31) afirma: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”. Seguindo essas ideias, compreendemos que os enquadramentos performativos tendem a transformar o modo de vida dos indivíduos. A maneira como experimentam a própria realidade é contaminada pelos modos como a enquadram.

Essa produção de “inscrições”, “arquivos”, “unificações do Eu”, “molduras cognitivas”, está intimamente entrelaçada com a experiência vivida, de maneira tão profunda que a “vida” e o “sujeito” se confundem com suas “próteses de identidade”. Geralmente sem pensamento ou questionamento, estamos imersos, desde que nascemos, em um processo contínuo, no qual simultaneamente vivemos, registramos, arquivamos e apresentamos o resultado disso para outras pessoas. Estamos com mal de enquadramento performativo.

### Enquadramento performativo como trabalho de arte

O filósofo Peter Osborne (2013, p. 15-37) argumenta que a palavra “contemporâneo” compreende um “estar junto” que vai além da ideia de coexistência no tempo. Na verdade, ela diz respeito à coexistência de tempos em uma “unidade disjuntiva” que, de fato, é uma ficção. O “contemporâneo” funciona *como se* existisse concretamente, como se não fosse somente uma ideia. Segundo o autor, a “arte contemporânea”, composta por práticas transcategoricas<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Peter Osborne (2013, p. 46) define a “transcategorialidade” como uma expansão infinita dos possíveis meios de fazer arte.

que circulam entre múltiplos espaços e tempos, opera em uma lógica de unidade fictícia. Diante do fato de que essa unidade não é fixa, pois pode ser alterada a qualquer momento,<sup>5</sup> a obra de arte contemporânea revela o potencial de existir, ao mesmo tempo, em todo lugar e em lugar algum. Isso, para Osborne, torna mais complexo e difícil o trabalho de análise e de crítica artísticas.

A ideia de construção de uma unidade artificial para algo que é disperso e múltiplo se aproxima das instituições de unificação já vistas. A “unidade distributiva” da arte contemporânea é efeito produzido por textos teóricos, livros de história, pesquisas acadêmicas, projetos curatoriais, entre outros meios que poderíamos compreender como enquadramentos performativos praticados pelos agentes do campo. Osborne (2013) afirma que a dispersão espaçotemporal da arte complexifica o trabalho dos críticos, mas, certamente, tal caráter disjuntivo reverbera igualmente no trabalho de artistas, que tende a ser orientado pela produção de enquadramentos performativos capazes de criar um efeito de unidade para facilitar seu reconhecimento.

O trabalho de artistas da contemporaneidade não se limita aos espaços do ateliê, do museu ou da galeria. Acontece em todo lugar, em tempo integral. A produção de obras para exposição ou venda se confunde com a elaboração e manutenção de uma série de enquadramentos como portfólios, currículos, *sites*, perfis em redes sociais, inscrições em editais, projetos para residências, entre outros. Afinal, como a pesquisadora brasileira Clarissa Diniz (2008, p. 16-20) aponta, “não basta dizer-se artista para artista ser (ou ser considerado)”, é preciso praticar “discursos autolegitimadores”, com o “intuito de tornar os outros cômicos de nosso caráter artístico”.

A antropóloga Paula Sibilia (2016, p. 195-246) analisa que, sob influência dos discursos filosóficos dos séculos 18 e 19, especialmente os de Kant e de Hegel, a figura do “artista” vem se constituindo não como “quem faz”, mas como “alguém que é”: um sujeito singular, gênio radicalmente distinto dos outros, proprietário de uma preciosa “personalidade artística”. Sibilia afirma que essa “personalidade capaz de criar alguma coisa considerada artística passou a se

---

<sup>5</sup> A digitalização dos meios de produção de imagem gera uma multiplicidade exorbitante de formas de visualização: projeções, celulares, monitores etc. Com a passagem do analógico para o digital, a imagem se transforma em dados e se liberta de qualquer meio específico. Assim, a arte se revela extremamente espectral: incorpora em qualquer dispositivo, a qualquer momento e em qualquer lugar.

tornar um valor em si”, compreendida como um objeto de criação estética e performativa, devendo ser exibida e vendida junto com a obra – ou em seu lugar. Cada vez mais, o “eu autoral” precisa saber capitalizar sua extimidade<sup>6</sup> para obter reconhecimento social e sucesso profissional.

A prática de enquadramento performativo necessária para que haja reconhecimento e valorização de artistas, hoje, depende da manutenção de uma relação direta, complexa e simultânea com agentes do campo e com o público, sempre auxiliada pelos dispositivos midiáticos mais atuais. Essa interação, que é mediada por portfólios, *sites* pessoais, projetos e, principalmente, por perfis em redes sociais como Facebook e Instagram, acontece antes que as obras cheguem aos espaços expositivos e, muitas vezes, é independente disso.

É interessante observar que as práticas de enquadramento performativo são tão comuns e tão importantes que acompanhamos o surgimento de diversas atividades e serviços ligados ao seu aperfeiçoamento. Por exemplo, os cursos de preparação e leituras de portfólio oferecidos para jovens aspirantes a artistas por pessoas que trabalham com curadoria, crítica ou vendas. Além disso, vemos nascer novas agências no campo, como *coaches* dedicadas a conduzir a entrada de artistas no mercado, bem como a fazer com que “entendam as dinâmicas necessárias para poder apresentar seu trabalho para os colecionadores e *key players*”.<sup>7</sup> A onipresença do enquadramento performativo na contemporaneidade, contudo, não determina que artistas o pratiquem apenas na lógica da conformação normativa.

O filósofo Paul B. Preciado (2011, p. 11-20), analisando os dispositivos que conformam os corpos ao padrão heterossexual e cisgênero – tais como modelos de comportamento, roupas e, principalmente, fármacos –, argumenta que o controle biopolítico acontece por meio de “tecnologias de normalização”. Para o autor, a existência dessas tecnologias não impossibilita a ação política,

---

<sup>6</sup> Sibilia (2016) argumenta que, entre o século 20 e o 21, surgiram novos meios que permitiram que os mais diversos aspectos da intimidade humana fossem tornados públicos. Assim, a intimidade passa a ser extimidade, isto é, um tipo de subjetivação alterdirigida, exteriorizada e orientada por modelos de comportamento performáticos provindos da indústria do entretenimento e da internet.

<sup>7</sup> As frases foram copiadas do discurso presente no *site* de uma empresa brasileira inovadora no ramo da *art coaching*, que atualmente já não está mais funcionando. Basta, porém, lançar as palavras-chave “coaching” e “arte” no *Google* para encontrar inúmeros projetos semelhantes.

pois, ao contrário, permite que os indivíduos a subvertam no próprio uso. Os aparatos biotecnológicos podem ser transformados em um espaço de criação, como no caso das pessoas *queer* que utilizam hormônios de forma experimental, descobrindo novas possibilidades corporais. Se concebemos o enquadramento performativo como uma tecnologia biopolítica de normalização, também podemos reconhecê-lo como uma potência criativa, seguindo a sugestão de Preciado acerca da “sexopolítica”. A injunção social de produzir múltiplas inscrições para “unificar o Eu” em uma identidade, por mais normativa que seja, abre espaço para um uso desviante dos dispositivos de enquadramento.

Cabe lembrar aqui a diferença entre “estratégia” e “tática” teorizada por Michel de Certeau (1998, p. 91-103). Para o autor, “estratégias” são operações do poder, marcadas por ações como “produzir, mapear e impor”. Em contrapartida, a “tática” é determinada pela falta de poder, é a “arte do fraco”, constituída pelo uso, pela manipulação e pelos desvios. Enquanto as estratégias definem as normas, regulando os campos e os corpos sociais, as táticas descobrem outras maneiras de fazer, habitar e utilizar essa ordem imposta, instaurando pluralidade e criatividade. Admitindo que o enquadramento performativo é uma estratégia normatizadora do biopoder, poderíamos considerar tática a sua transformação em um espaço de criação, ou mais especificamente, a sua prática como um trabalho de arte? Aprofundo essa questão a seguir.

No filme *Reassemblage*, de 1982, a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha exibe cenas do cotidiano de pessoas do Senegal. Em vez de descrever as imagens, como seria esperado em uma etnografia, a narração feita pela voz da artista tece um potente comentário sobre os estereótipos reproduzidos em obras que pretendem falar sobre a cultura de outros povos. Em um primeiro momento, o filme pode parecer simplesmente um enquadramento “do outro”, mas logo mostra camadas de sentido mais complexas, trazendo autorreflexões que nos permitem compreendê-lo também como um enquadramento “de si”. Minh-ha inicia suas falas com uma frase instigante: “não pretendo falar sobre, apenas falar de perto”. Ideia que segue desenvolvendo em todo o documentário.

Filmar na África significa, para muitos de nós, imagens cheias de cor, mulheres de seios nus, danças exóticas e ritos atemorizantes. O inusual. [...] Os etnólogos manejam a câmera da mesma forma que manejam as palavras. Recuperado, coletado, conservado. [...] Para muitos de nós,

a melhor maneira de ser neutro e objetivo, é copiar a realidade meticulosamente. Falar sobre. O eterno comentário que acompanha as imagens. [...] Criatividade e objetividade parecem entrar em conflito. O observador ansioso recolhe amostras e não tem tempo para refletir sobre o meio que usa. [...] O que eu vejo é a vida me olhando.<sup>8</sup>

Qual a diferença entre “falar sobre” e “falar de perto”? Ao acompanhar as cenas de *Reassemblage*, evidencia-se que Trinh T. Minh-ha se aproxima daquela realidade com um olhar afetivamente envolvido e, ao mesmo tempo, consciente de seu próprio lugar. Sua narração não ambiciona explicar de maneira objetiva, neutra e racional aquilo que é visto, mas reflete “sobre o meio que usa”, expondo impressões e associações provocadas pela própria situação de estar ali filmando: “o que eu vejo é a vida me olhando”. Indo contra tendências de objetificação e projeção de significados preconcebidos, a artista se deixa colidir com aquele cotidiano, permitindo que os encontros revelem seus próprios sentidos.

A câmera de Minh-ha não arranca fatias do mundo, mas serve como prótese de contato, aproximação, diálogo e, principalmente, reflexão. A cineasta demonstra que o ato de gravar e montar um filme altera a experiência temporal, amplia possibilidades de entrecruzar camadas de significação e de repensar o modo como estamos habituados a perceber e a registrar a realidade vivida. Sua obra audiovisual expõe o fato de que as imagens etnográficas tradicionais, com sua pretensa objetividade, não apenas determinam a maneira como as vidas registradas são compreendidas por outras pessoas, mas influenciam fortemente sua autopercepção. “Apenas 20 anos foram o suficiente para fazer dois milhões de pessoas definirem a si mesmas como subdesenvolvidas”, observa a artista.

Como já visto, a filósofa Judith Butler (2015) chama de enquadramentos epistemológicos todas as representações (artísticas ou não) que produzem certo efeito de identidade normativo para sujeitos, grupos e contextos sociais. Minh-ha nos adverte de que esses emolduramentos geram distorções, injustiças e identificações problemáticas, mas que podemos enxergar mais além. Em diálogo com a artista, Butler afirma que os enquadramentos nunca chegam a limitar e determinar

---

<sup>8</sup> Trechos selecionados do documentário. Aqui e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

precisamente o que conseguimos apreender da vida, pois há sempre algo que não se ajusta à compreensão normativa. Podemos, entretanto, perceber coisas que existem apesar de não haver reconhecimento por parte das representações “oficiais”. Para a autora, essa é a base para uma possível crítica das normas de identificação.

Como sabemos por intermédio de Trinh Minh-ha, é possível “enquadrar o enquadramento” ou, na verdade, o “enquadrador”. [...] Questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa, o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. Certo vazamento ou contaminação torna esse processo mais falível do que pode parecer à primeira vista (Butler, 2015, p. 23).

O ato de “enquadrar o enquadramento”, exemplificado por *Reassemblage*, põe em discussão as “molduras normativas” ao abordar sua incapacidade de conter a complexidade das pessoas e das populações, expondo a impossibilidade de as reduzir a uma forma identitária sem provocar conflitos e exclusões. Segundo Butler (2015, p. 214), essas reduções “são necessárias, pois tornam possíveis os julgamentos normativos no interior de um enquadramento estabelecido e reconhecível” – são úteis quando precisamos identificar crimes, por exemplo. A filósofa salienta, porém, a necessidade de uma “perspectiva crítica” e de “uma compreensão histórica” como as de Minh-ha, que focalizam “a violência perpetrada pelo próprio enquadramento normativo”. Somente desse modo é possível encontrar explicações alternativas aos “julgamentos preconcebidos”.

Seguindo esse pensamento, entendo que, para transformar as normas de reconhecimento, mais do que criar novos enquadramentos, é fundamental investigar as fragilidades das interpretações que recebemos prontas, já “emolduradas”. É preciso “enquadrar os enquadramentos” dominantes, refletir criticamente sobre seus meios, levando em conta a complexidade da vida e tudo aquilo que transborda suas molduras. *Reassemblage* é um exemplo disso, e ainda nos prova que esse reenquadramento tático pode ser concomitantemente um trabalho

autorreflexivo e poético, um trabalho artístico que subverte a lógica normativa de certos enquadramentos performativos da própria arte – da arte documental e etnográfica, no caso.

Ao falar em “enquadramento” e “reenquadramento”, é pertinente observar o uso dessas palavras nas análises sobre “a questão da técnica” feitas por Martin Heidegger e Yuk Hui, precisamente porque ambos abordam uma relação entre a tecnicidade e o trabalho de arte. O filósofo alemão defendeu a ideia de que a essência da técnica na Grécia antiga era a *poiesis*. Nesse contexto histórico, a palavra *techne* não nomeia apenas atividades e habilidades de construção, mas também diz respeito às artes da mente e às belas artes: “*techne* [...] pertence ao trazer à tona, está ligada à *poiesis*”. Segundo Heidegger (1977, p. 12), a técnica, como *poiesis*, é uma forma de criação reveladora de algo que ainda não está presente, é revelação de uma existência possível.

O autor acreditava, contudo, que a técnica havia perdido seu caráter poético com os avanços da modernidade industrial. O tipo de revelação característico da tecnologia moderna não seria criativo, mas “desafiador”, impondo “à natureza uma demanda de suprimento energético para ser extraído e estocado” (Heidegger, 1977, p. 14). Assim, o planeta passaria a ser compreendido como uma grande reserva de suprimentos, um estoque infinito de produtos para consumo. Nesse caminho, o filósofo conclui que “a essência da tecnologia moderna se mostra no que chamamos de enquadramento (*Ge-stell, Enframing*)”. O “enquadramento” heideggeriano (*Gestell*) é a apreensão da realidade como “reserva” ou “estoque” (p. 23-24).

A palavra *Gestell* [estrutura, quadro, armação] significa um tipo de aparelho, como um suporte para livros. *Gestell* também é outra maneira de dizer “esqueleto”. [...] Enquadramento significa o modo de revelação dominante na essência da tecnologia moderna, o que não é nada tecnológico<sup>9</sup> (Heidegger, 1977, p. 20).

---

<sup>9</sup> No original: *The word Gestel (frame) means some kind of apparatus, e.g., a bookrack. Gestell is also the name for a skeleton. [...] Enframing means that way of revealing which holds sway in the essence of modern technology and which is itself nothing technological.*

“Não é nada tecnológico”, pois, se a técnica é vista simplesmente como um “enquadramento da realidade como reserva de suprimentos”, perdemos toda sua essência poética reveladora daquilo que ainda não existe, limitando-a à exploração, até o esgotamento, daquilo que já está dado. O filósofo contemporâneo chinês Yuk Hui, porém, chama nossa atenção para o caráter eurocêntrico do texto de Heidegger, que trata a perspectiva do progresso tecnológico da modernidade europeia como universal e incontornável, deixando de lado a existência de uma diversidade de outros modos de fazer e pensar a técnica.

Hui (2020, p. 123) sugere a noção de “tecnodiversidade” para descrever e defender a coexistência de diferentes visões sobre a técnica nas diferentes culturas do planeta. Sendo assim, o pensamento sobre essa questão não deve ser reduzido a uma única perspectiva, ainda que ela seja violentamente dominante. O filósofo, então, propõe o que chama de uma questão produtiva (Hui, 2021, p. 21): “é possível reenquadrar o enquadramento (*Gestell*) com outra interpretação de arte e de tecnologia”? Para ele, é justamente nessa questão que reside a importância da multiplicação de pensamentos sobre a técnica. Na perspectiva da tecnodiversidade, poderíamos até mesmo reconhecer a existência de uma essência criativa semelhante ao que Heidegger indicou na relação entre *techne* e *poiesis*.

Estou de acordo com essas ideias, mas o que me interessa é um tipo de pensamento sobre a técnica que não se realiza somente por meio de palavras, mas pela própria técnica, mais especificamente, por imagens, gestos performáticos, enfim, práticas artísticas transcategoricas. Entendo que o enquadramento performativo pode ser considerado um trabalho de arte tático quando funciona como uma forma de pensar sobre seus próprios meios de produção. Essa definição é importante, pois contribui para delimitar o sentido da expressão “trabalho de arte” que estou empregando aqui, evitando confusões. Afinal, como a criação de próteses de identificação é bastante presente no cotidiano de artistas da atualidade, é difícil diferenciar “trabalho de arte” de “enquadramento performativo”. Além disso, é cada vez mais comum que todo tipo de sujeito, independentemente de ser artista, produza imagens e realize performances para expor a um determinado público, o que evidencia que o fazer artístico, em certo sentido, não é mais exclusividade do campo da arte.

Certamente os termos utilizados por Heidegger e Hui fazem ressonância às ideias de Preciado, Certeau, Butler e Minh-ha. Se observamos o enquadramento

performativo pelas molduras epistemológicas da estratégia do biopoder moderno, nos vemos cercados pela *Gestell*, com corpos e vidas imersos nas “águas geladas do cálculo egoísta” (Marx, Engels, 2010, p. 42), transformados em reservas de suprimento.<sup>10</sup> Se apreendida pelo viés da “tecnodiversidade”, porém, a prática de enquadramento performativo pode revelar perspectivas desviantes, que trazem à tona outros modos de existência e compreensão da realidade. Entre essas teorizações, vemos circular a afirmação de uma possibilidade de uso tático das tecnologias de normalização: o enquadramento performativo como trabalho de arte, como *poiesis*, abertura de espaços de criação estética, política e reflexiva.

A seguir, proponho uma reflexão sobre as duas primeiras obras do projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape”, de Raphael Fonseca. Demonstro de que maneira ambas podem ser consideradas, cada uma a seu modo, trabalhos de arte que usam imagens, textos, performances e outras técnicas para pensar e praticar taticamente o enquadramento performativo.

### **Um enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3: *No Es Una Novela***

A primeira obra exposta na terceira edição do “Pivô Satélite” foi da artista Laura Fraiz, nascida na cidade de São Paulo, em 1996. Em geral, Fraiz trabalha com múltiplas mídias, criando narrativas que misturam elementos biográficos e ficcionais. Seguindo nessa linha, a artista apresenta *No Es Una Novela*<sup>11</sup> como parte do projeto curatorial de Raphael Fonseca.

Trata-se de um vídeo narrativo dividido em três partes, com quase 17 minutos de duração. A história começa mostrando as costas de uma figura

---

<sup>10</sup> Seria possível apontar diversas situações nas quais os sujeitos são tratados como “reserva de suprimento”, evocando teorias e conceitos que analisam o regime social em que vivemos: sociedade disciplinar, espetacular, de controle, de vigilância, do desaparecimento, do espectral, do cansaço, do necropoder, dadocêntrica, 24/7, entre outras definições. Em alguma medida, todas estão relacionadas com o lado “escuro da modernidade”, ou seja, com a “matriz colonial de poder”, que desde seus primeiros movimentos de expansão global sempre esteve direcionada para o avanço do modelo capitalista de organização social (Mignolo, 2011).

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/laura-fraiz/>. Acesso em 14 jun. 2022.

feminina caminhando pelas ruas. Vemos a cena do ponto de vista de alguém que está seguindo a personagem. Ao mesmo tempo, informações como data e horário no canto inferior da tela nos revelam uma perspectiva mediada pela interface de uma câmera de vídeo. Somos *stalkers*. Alguns segundos depois, a voz da artista se sobrepõe às imagens, contando-nos que em seu “pior pesadelo” é sempre perseguida e alcançada por um homem sem rosto. “Andar na rua sozinha coloca todos os meus sentidos em alerta”, diz a narradora. Ela afirma que o medo faz com que pense em si mesma vista de fora, constantemente imaginando cenas nas quais precisa fugir ou se defender de algum ataque. Em meio a essas reflexões, de repente, a perseguição videográfica que assistimos é interrompida: a personagem arranca a câmera da mão do observador violentamente. “Dessa vez, quando me virei, dei de cara com ele”, ouvimos antes de vê-la aos prantos, visivelmente abalada.

Na segunda parte do vídeo, identificamos a narradora como a personagem que estávamos acompanhando. Ela nos conta que, ao ver as filmagens da câmera que roubou do *stalker*, descobriu que estava sendo seguida há algumas semanas. Acabou ambigualmente fascinada pelas imagens, que assistiu muitas vezes na tentativa de compreender como tudo aquilo aconteceu sem que percebesse. Vemos as gravações secretas projetadas em uma tela no meio de árvores, quando a personagem surge usando um vestido rosa e uma coroa. Ela começa a fazer um *lip sync* de uma música infantil sobre a história de uma princesa que está perdida na floresta e que depois é encontrada por um príncipe que deseja desposá-la. As imagens, em contraste com o alegre áudio de conto de fadas, sugerem uma situação de abuso. A cena acaba com uma transformação: a caracterização de donzela indefesa é substituída pela figura da *femme fatale* vestida de vermelho, com unhas negras e olhos mal-intencionados.

Por fim, na terceira parte do vídeo, a nova personagem reaparece, agora cantando humoradamente uma versão da música “No es una novela”, da dupla caribenha Monchy y Alexandra. A letra da canção trata de desejos de vingança e de controle sobre a própria vida: “serei a protagonista, sem que ninguém me dirija, neste horror”. É como se Laura Fraiz, a própria autora que aparece performando no vídeo, ironicamente jogando com a questão do gênero narrativo, estivesse declarando que sua obra não é uma novela, não é um conto de fadas, mas sim uma história de terror. Sua narrativa aborda o terrorismo da vivência de mulheres

em uma sociedade altamente misógina, na qual as violências de gênero são tratadas com naturalidade por grande parte da população.

Sempre parto de um incômodo concreto que me atravessa naquele momento. Pode ser o medo de morrer e ser esquecida, a raiva que sinto de homens nojentos ou uma dor de cotovelo triste. Fazer meus trabalhos é o jeito que eu uso pra dar o troco, para transmutar sentimentos difíceis, dolorosos e contraditórios que me perturbam. Me permito extrapolar no melodrama e realizar meus delírios de vingança, poder, fama e outras coisas que parecem impossíveis. Ao longo do processo, surgem visões de imagens satisfatórias que quero ver no mundo. Pouco a pouco, essas visões vão tomando forma.<sup>12</sup>

Percebemos que a questão do enquadramento performativo está presente em muitas camadas de *No Es Una Novela*. Na entrevista citada, Fraiz fala sobre imagens que quer ver no mundo, sobre visões que tomam forma em seus processos artísticos. Isso já nos informa sobre o caráter *poiético* das técnicas usadas em seu trabalho, sejam elas audiovisuais ou fotográficas, narrativas ou performáticas. A prática de enquadramento de si como “artista mulher” evidenciada no filme de Laura é crítica da normalização social da perspectiva masculina dominante. Mas é igualmente uma prática assumidamente inventiva, experimental, humorada e ficcional, ainda que seu ponto de partida seja a realidade vivenciada por muitas mulheres – do mal-estar dos estereótipos e comportamentos normativos projetados em seus corpos às ambivalências das fantasias eróticas, do medo de sair sozinha para a rua até os mais concretos ataques físicos e verbais.

A figura do observador-*stalker* munido de uma câmera de vídeo nos remete aos inúmeros casos de homens que produzem imagens de mulheres em situações sexualizadas, utilizando-as para se exhibir a seus amigos cúmplices e muitas vezes para difamação e ameaças. Mas podemos pensar mais especificamente no campo da arte: o *stalker* do filme de Laura Fraiz como uma encarnação do olhar masculino (*male gaze*) que, historicamente, tratou “a imagem da mulher como um objeto” (Nochlin, 1989, p. 28).

---

<sup>12</sup> Entrevista publicada no site “Kura Arte”, em 2021. Disponível em: [www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11](http://www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11). Acesso em 14 jun. 2022.

Seja reduzindo o corpo feminino a uma temática, seja dificultando seu acesso ao ensino formal, a lógica do *male gaze* produziu diversos efeitos de identificação que excluíram a participação das mulheres da prática artística profissional. Griselda Pollock (2008, p. 161) aponta que “por meio da circulação da mulher como uma imagem bela, misteriosa, desejada e amada pelo olhar masculino”, a própria noção de criatividade foi naturalizada como masculina.

Outro efeito histórico do enquadramento performativo do *male gaze* é a tendência de olhar para o corpo feminino sempre pela perspectiva erótica, o que gera diversas interpretações equivocadas, como no caso das incansáveis acusações de narcisismo. A compreensão do trabalho de mulheres artistas como “narcisista” ocorre desde as primeiras obras de performance realizadas nos anos 1960, e seguem ainda presentes na atualidade – especialmente no caso de artistas do entretenimento, como, por exemplo, a cantora brasileira Anitta, frequentemente criticada pela maneira como usa a imagem do próprio corpo em suas performances musicais. De acordo com as análises da historiadora e crítica de arte Jayne Wark (2006, p. 179), entretanto, “muitas feministas reinterpretaram positivamente o termo narcisismo como uma potente forma de resistência política”. Além desses reenquadramentos de vocabulários e meios, a autora salienta a potência do uso do humor pelas artistas feministas:

O trabalho de muitas dessas artistas mostra que um humor feminista pode, de fato, ser muito divertido. O objetivo de tal humor, entretanto, não é suavizar a questão política para torná-la palatável e menos ofensiva, mas suavizar o público para torná-lo mais receptivo à crítica política em si<sup>13</sup> (Wark, 2006, p. 204).

Certamente há uso do “humor feminista” como potência política no vídeo de Laura Fraiz, característica que torna seu trabalho ainda mais instigante. Ao se apropriar de elementos da cultura *pop*, como referências à teledramaturgia e às performances *drag queen*, a artista seduz nosso olhar educado pelo espetáculo contemporâneo, ao mesmo tempo que nos conduz a um pensamento nada superficial sobre os usos dos dispositivos de enquadramento performativo como

---

<sup>13</sup> No original: *The work of many of these artists shows that feminist humour can indeed be devastatingly funny. The aim of such humour, however, is not to soften the political point in order to make it more palatable and less offensive but to soften up the audience in order to make it more receptive to the political critique itself.*

meios de reprodução de um olhar masculinista que ainda insiste em habitar nossos imaginários de maneira complexa. O modo autorreflexivo como as técnicas audiovisuais, performáticas e narrativas são utilizadas por Fraiz se volta para um rompimento consciente com esse enquadramento normativo. Cabe salientar que, historicamente, “para as mulheres, os dispositivos de câmera e tela carregam o fardo de sua própria relação filosófica e material com a história da tecnologia” (Wark, 2006, p. 192), pois foi justamente por esses meios que o *male gaze* instrumentalizou os corpos femininos.

A ironia da metamorfose vilanesca da princesa – *Good Girl Gone Bad* –, a tomada da câmera-olhar das mãos do *stalker-male gaze*, o erotismo da indecisão entre medo e desejo, a dúvida sobre os limites do perigo e do prazer de olhar e ser vista... é como se a protagonista de *No Es Una Novela* estivesse perguntando a si mesma e a todos os olhos que perseguem sua narrativa: que formas e transformações vêm à tona quando nos apropriamos dos meios de produção de nossos próprios enquadramentos performativos?

### **Um enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3: *Só sei me transformar, apenas não sei em quê***

A segunda obra de “Sexo, Mentiras e Videotape” foi uma instalação virtual montada com GIFs (*graphics interchange format*) por mim, Eduardo Montelli, artista nascido na cidade de Porto Alegre, em 1989. Em entrevista ao *site* “Kura Arte”, declarei ter pensado o “*site* do Pivô Satélite como uma sala vazia” pronta para ser ocupada. Além disso, informei que o projeto foi inspirado na obra *Merzbau*, do artista alemão Kurt Schwitters, que, durante mais de 20 anos, fez colagens sobre as paredes da casa em que vivia, usando restos de textos, imagens e objetos coletados na rua.

Eu quero usar meu arquivo de imagens digitais como se fosse a coleção de fragmentos do cotidiano do Schwitters. [...] Os módulos serão postados um por cima do outro, como se fossem andares ou salas de um edifício. No último dia de trabalho, teremos uma “construção” de GIFs ocupando bastante espaço, que poderá ser vista por inteiro através do *scrolling* da página.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Entrevista disponível em [www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11](http://www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11). Acesso em 14 jun. 2022.

Ao adentrar o “edifício” erigido no *site* do Pivô Satélite,<sup>15</sup> deparamo-nos com a simulação de uma sala coberta por imagens em movimento. No teto, há um recorte da interface do aplicativo de comunicação instantânea WhatsApp, no qual uma mensagem – “Só sei me transformar, apenas não sei em quê”<sup>16</sup> – é perpetuamente escrita e apagada sem ser enviada. As paredes laterais são compostas por sequências de imagens da *Merzbau*, de Schwitters, mostrando fotografias da obra original feitas por Wilhelm Redemann, em 1933, e mais fotografias de uma reconstrução realizada em 2011, no Museu de Sprengel, na Alemanha. Ao olhar para baixo, vemos a figura de uma abelha presa no que aparenta ser a superfície aquática de uma piscina. No fundo da sala, diversos objetos domésticos deteriorados pelo tempo aparecem e desaparecem, ininterruptamente, em frente a um local que supomos ser um depósito.

Continuamos rolando a página para baixo e visitamos outros espaços que vão se construindo e desconstruindo diante dos nossos olhos, como se fôssemos observadores em queda livre. Os GIFs que compõem a obra são “imagens pobres” (Steyerl, 2009), de baixa qualidade, com poucos *bits* de informação, deslocadas de outros meios, apropriadas de outros autores, misturadas livremente umas com as outras. No começo, vemos somente representações de objetos, paisagens e animais, além de textos e *print screens*. A partir de certo ponto, o corpo humano aparece, em performances de artistas consagradas, retratos de pessoas desconhecidas e ilustrações. Aos poucos, surgem animações que expõem minha imagem pessoal, desde a infância até a vida adulta, passando por diversas mudanças corporais.

Esse conjunto exorbitante expõe uma multiplicidade de situações desconexas protagonizadas por objetos inanimados e seres vivos, entre os quais me incluo. Mas nossa atenção não se fixa na visibilidade de cada uma dessas “performances para GIF”, pois, mais do que corpos e objetos performáticos, o que vemos, de fato, é a performance das imagens (GIFs) mesmo: “performatividade da documentação” (Auslander, 2013), ou melhor, performatividade de um campo de relações de visibilidades em movimento.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/eduardo-montelli/>. Acesso em 24 jun. 2022.

<sup>16</sup> O texto da mensagem também é o título do trabalho. Esta frase vem de uma nota de rodapé de uma tradução brasileira do livro “A conversa infinita”, de Maurice Blanchot.

Para pensar a questão do enquadramento performativo nessa obra, primeiro temos que reconhecer que ela não procura abordar um processo de estabilização identitária. Uma série de transformações ocorridas ao longo do tempo emerge na instalação virtual, que é finalizada de maneira cíclica com a mesma mensagem de WhatsApp vista no início. A noção de temporalidade, portanto, se mostra importante, e não apenas em razão do movimento das imagens e da visualização, mas de todo o processo de construção do trabalho. Os GIFs utilizados foram elaborados e guardados durante mais de dez anos.<sup>17</sup> Vemos sujeitos, tempos e lugares entrecruzados, de maneira que as mudanças suscitadas no título não se referem apenas a mim. A obra funciona como um enquadramento de excessos, contaminações e apagamentos de práticas de inscrição na vida cotidiana e na arte: é um enquadramento de enquadramentos.

Esse enquadramento vertiginoso conota certa falta de estabilidade, o que é potencializado pela “perspectiva vertical” do movimento do olhar dos visitantes, posicionados “em queda livre” pelo modo de exibição da obra. Esses termos entre aspas foram pensados pela artista Hito Steyerl como chaves para a compreensão da “formação mutável” dos sujeitos na atualidade:

O presente momento é distinto por uma condição predominante de *groundlessness* [ausência de chão]. [...] Somos confrontados com tentativas temporárias, contingentes e parciais de fundamentação. Se, porém, não há terreno estável disponível para nossas vidas sociais e aspirações filosóficas, a consequência deve ser um permanente, ou ao menos um estado intermitente de queda livre para sujeitos e objetos (Steyerl, 2017, p. 221).

Steyerl salienta que as ideias de queda e perda de estabilidade não representam apenas destruição, mas uma abertura para a percepção da realidade a partir de ângulos não tradicionais. “O que parecia uma queda desamparada no abismo, na verdade acaba por ser uma nova liberdade representacional” (Steyerl,

---

<sup>17</sup> Alguns GIFs são desdobramentos de outros trabalhos. A imagem dos objetos que aparece no início, por exemplo, deriva do processo de criação do vídeo *Fundos*, de 2013, que está disponível em: <https://vimeo.com/eduardomontelli/fundos>. Acesso em 28 jun. 2022.

2017, p. 229). Minha composição de arquiteturas flutuantes repletas de imagens inquietas busca enquadrar essa ambivalência observada por Steyerl: por um lado, parece que todos nós, observadores e observados, estamos “caindo aos pedaços”, fragmentados em uma multiplicidade de modos possíveis de ser, estar, ver e ser visto. Por outro, é como se estivéssemos “caindo na real”, reconhecendo que, em uma sociedade orientada pelo avanço veloz e contínuo de dispositivos de produção e exibição de imagens técnicas, já não há uma “unificação do Eu” possível para apaziguar nossos processos de subjetivação. Inegavelmente, tal contexto é libertador e estimulante, mas igualmente perturbador e angustiante.

Mostrando objetos guardados em depósitos e documentos digitais salvos em pastas e nuvens, *Só sei me transformar, apenas não sei em quê* enquadra um acúmulo de técnicas de arquivamento da realidade – técnicas que, assim como os sujeitos, estão em estado de transformação permanente. Nesse sentido, podemos dizer que essa tática de enquadramento performativo, mais do que produzir efeitos de identificação, elabora uma reflexão sobre os meios que usa e os contextos em que acontece.

Entre as imagens que performam na instalação, os elementos visuais de *apps*, *softwares* e *sites* chamam atenção, sugerindo um olhar para a progressiva digitalização da experiência de vida. Eles nos estimulam a não pensar apenas nas “historinhas” de cada GIF, mas nas outras figuras que aparecem – molduras, caixas, janelas, botões, ícones etc. Via a citação e a colagem de fragmentos de um cotidiano digital, revela-se uma “estética da interface”, conceito elaborado pela pesquisadora Priscila Arantes (2005, p. 169). O pensamento dessa autora aponta um caminho para interpretar o tipo de enquadramento em ação nessa proposição artística:

Talvez o papel da arte seja atuar na contramão dessa sociedade do excesso e dos simulacros [...] trazendo questões que dizem respeito à manipulação do corpo [...], o *copyleft*, o direito autoral, a morte do gênio [...]. Resistir à falta de sensibilidade e à perda da privacidade; transformar em forma poética as questões que afligem as pessoas na sociedade contemporânea (Arantes, 2005, p. 177).

Não pretendo afirmar que o trabalho atua na “contramão da sociedade do excesso e do simulacro”, pois ele não apresenta uma negação ou uma alternativa,

mas um mergulho de olhos abertos no caos dessa sociedade. Evocando a relação entre veneno e cura, é através dos próprios meios e modos de comportamento da atualidade que busco “transformar em forma poética as questões que afligem as pessoas”. Enquanto exponho certo mal-estar na civilização, abordo vibrantes jogos de fascinação – ambivalência que dialoga, em certa medida, com a obra de Fraiz. A explosão de GIFs encara a desestabilização contemporânea como matéria de livres experimentações artísticas, mas sem ignorar seu lado sombrio.

O excesso de informações, a alta velocidade das imagens em movimento, a descontinuidade narrativa, tudo isso transmite uma certa sensação de ansiedade (de desempenho?) que é cada vez mais comum. Buscando tratar “a tecnologia e o futuro de maneira mais irônica e menos desesperada”, usando o excesso como tática para pensar a subjetivação humana no “ecossistema de armazenagem digital” (Beiguelman, 2021, p. 159), meu corpo de artista *performer* incorpora clichês da cultura exibicionista digital e dilui-se em meio a imagens de outros corpos e objetos, gesto que remete à homogeneização das subjetividades nas redes virtuais.

Como a artista Giselle Beiguelman analisa, a “vigilância algorítmica” é “o aparato disciplinar de nossa época”, adestrando corpos e olhares para que sejam mais facilmente rastreáveis pelos sistemas computacionais. O exibicionismo é decisivo para que essa nova forma de controle funcione, pois “a economia e a vigilância passam a nutrir-se das formas como queremos ser vistos”. Isso produz um rearranjo das subjetividades: hoje, não temos tanto medo de ser espionados por grandes corporações nem flagrados em situações íntimas, mas a possibilidade de “não sermos visíveis e desaparecermos” nos apavora (Beiguelman, 2021, p. 66).

Essa obra apresentada no Pivô Satélite propõe um enquadramento incitador de pensamentos que fazem coro com as análises de Beiguelman e de Arantes. Mais do que diagnósticos e certezas, esses pensamentos dizem respeito a uma proliferação de dúvidas acerca dos efeitos dos usos das tecnologias digitais nos desenvolvimentos dos sujeitos e das sociedades: só sabemos que nos transformamos, apenas não sabemos em quê.

## Considerações finais

Os trabalhos desenvolvidos por mim e por Laura Fraiz na terceira edição do Pivô Satélite dialogam entre si, pois ambos se mostram como investigações poéticas sobre os meios empregados, bem como aberturas ao porvir, posto que não chegam a definir uma identificação derradeira. Nesses processos, o uso dos corpos performáticos e dos dispositivos de produção de imagem não se esgotam no questionamento de normatividades de gênero e sexualidade, mas demonstram formas de pensar as técnicas de enquadramento performativo de maneira ampla, enfrentando sua multiplicidade de sentidos, sem tentar as reduzir a uma única operação. Considero relevante dizer que, além dessas duas obras, essa edição do projeto apresentou *Procure vir artes do inverno*, de Ventura Profana, e *Panorama Botijão da Arte Brasileira*, de New Memeseum. Esses trabalhos contêm elementos estimulantes para as reflexões aqui elaboradas, por isso, gostaríamos de indicar sua visualização<sup>18</sup> com um olhar influenciado por este artigo.

Cada obra do projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape” traz algum ponto de vista instigante para o pensamento sobre a “tecnodiversidade” do enquadramento performativo na atualidade, especialmente quando este é praticado como abertura de espaços de criação estética, política e reflexiva. São obras que trazem à tona uma complexidade de relações entre corpos, identificações e tecnologias, tratando a prática artística como uma forma de pensamento sobre a contemporaneidade. Hoje, de *pets* a *presidentes*, *todes* somos convocades a performar nas redes virtuais, produzindo imagens e narrativas de nossas vivências, buscando seduzir e conquistar cada vez mais atenção com nossos “conteúdos”: em certo sentido, somos *todes* convocades ao trabalho de arte.

Em um contexto de generalização de práticas tradicionalmente restritas ao campo da arte – produção de imagens, narrativas, performances etc. – qual será o papel de sujeitos que se identificam como “artistas”? Que tipos de reconhecimentos estão em jogo nos enquadramentos da arte contemporânea? É claro que não temos uma resposta pronta, mas podemos afirmar que os trabalhos de arte em “Sexo, Mentiras e Videotape” ao menos estão “falando de perto” desse contexto inquietante, delineando movimentos intensos de investigação por meio do uso tático das técnicas de enquadramento performativo dominantes na atualidade.

<sup>18</sup> Disponíveis em: <https://www.pivo.org.br/satelite/ventura-profana/> e <https://www.pivo.org.br/satelite/new-memeseum/>. Acesso em 7 jul. 2022.

**Eduardo Montelli** é artista com bacharelado em artes visuais (IA/UFRGS), mestrado em poéticas visuais (PPGAV/UFRGS) e doutorado em linguagens visuais (PPGAV/UFRJ).

### Referências

- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.
- ARTIÈRES, Phillipe. Arquivar a própria vida. *Revista estudos históricos*, n. 21, 1998.
- AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso em 24 jun. 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra – Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.
- DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970-2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2013
- HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology, and other essays*. New York/London: Garland Publishing, Inc., 1977.
- HUI, Yuk. *Art and cosmothechnics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham/London: Duke University Press, 2011.

MONTELLI, Eduardo. \_\_\_\_\_ (título): *o enquadramento performativo como trabalho de arte*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Women, art and power and other essays*. London: Thames and Hudson, 1989

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. London: Verso, 2013.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. London/New York: Routledge, 2008.

PRECIADO, Paul. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.1, 2011.

SIBILIA, Paula. *O show do eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

STEYERL, Hito. *Em queda livre: um thought experiment\* sobre perspectiva vertical*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 221-231, 2017.

STEYERL, Hito. *In defense of the poor image*. *E-flux Journal*, 10, 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em 13 jun. 2022.

WARK, Jayne. *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. [s.l.]: McGill-Queen’s University Press, 2006.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MONTELLI, Eduardo. *Enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 205-229, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*

*Reveal or hide: the montage discord of work*

Insônia: o eu horizontal x o eu vertical

Fernanda Abranches

 0000-0003-2162-9636  
fernandabbranches@gmail.com

### Resumo

Analisamos o vídeo da instalação *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*, de Lula Wanderley e Wanderlei Ribamar. A partir dos regimes perceptivos *studium* e *punctum*, problematizamos os papéis dos artistas em seus processos criativos e suas possíveis implicações na fruição do espectador, observando, sobretudo, o conflito de Lula Wanderley como artista-editor. Propomos ainda a relação entre a montagem fílmica e a narrativa histórica, cujos agentes observam, capturam ou mesmo produzem “imagens”, sejam elas contundentes ou furtivas

### Palavras-chave

Lula Wanderley. EAT. Stadium. Punctum.

### Abstract

*We analyzed the video that takes part the work Insônia: o eu horizontal x o eu vertical, created by Lula Wanderley and Wanderlei Ribamar. From the perceptual regimes studium e punctum, we put in discussion the artists roles in their creative processes and the possible effects on viewers reception, paying attention to Lula Wanderley’s discord as an editor-artist. We also propose conect film montage and historical narrative, whose agents observe, capture or even produce “images”, whether they are blunt or stealthy.*

Em 2017, Wanderlei Ribamar retorna ao consultório de seu psiquiatra queixando-se, entre outras coisas, de uma crônica insônia. Seu médico, Lula Wanderley, é também artista e alguém que afirma praticar sua terapêutica “como quem faz um poema”.<sup>1</sup> A essa forma singular de lidar com o transtorno mental de clientes<sup>2</sup> como Ribamar, o artista deu o nome de psiquiatria poética,<sup>3</sup> prática clínica realizada há mais de 30 anos no Caps III EAT Severino dos Santos, localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira, no Rio de Janeiro. Sem separar o trabalho terapêutico do artístico, Lula Wanderley lança mão das mais variadas linguagens da arte para estabelecer comunicação com usuários da saúde mental, assim como para os conduzir à conquista de autonomia frente ao próprio transtorno psíquico e seus sintomas.

Como fruto desse *modus operandi*, cliente e terapeuta iniciaram o projeto de *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*, uma forma de “elaborar” o transtorno, transformando-o em matéria-prima para criação. A instalação surgiu por um processo poético e terapêutico em que psiquiatra e paciente – ou melhor, cliente – foram coautores de uma obra que já circulou em alguns espaços culturais importantes, como o Museu de Arte do Rio (2017), o Sesc-Pompeia (2018) e, mais recentemente, o Centro Cultural Justiça Federal, no Rio de Janeiro (2022). Em uma das sessões com Ribamar, Lula Wanderley lhe propôs que usasse o tempo de vigília para fazer vídeos; de um deles, surgiu a ideia da criação de *Insônia*, em princípio apenas uma obra audiovisual, mas que se desdobraria em uma instalação (Figura 1).

<sup>1</sup> Em entrevista, o artista e terapeuta declara: “Aproximo-me de uma pessoa em sofrimento sem nenhum projeto *a priori* ou teoria; deixo-me impressionar pelo sofrimento e, a partir dessas impressões, crio formas de me comunicar com ele. Trabalho como quem faz um poema” (Wanderley, 2017, p. 19).

<sup>2</sup> Discípulo da psiquiatra Nise da Silveira, Lula Wanderley também adotou a palavra “cliente” em lugar de “paciente”. Essa troca é baseada na ideia de que o médico está a serviço do usuário da saúde mental, que não é um ser passivo, mas participante.

<sup>3</sup> Lula Wanderley é médico e artista, proponente do Espaço Aberto ao Tempo (1988), que desde 2018 é chamado de CAPs III EAT Severino dos Santos, e fica localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira. O EAT, como é mais conhecido, originou-se de uma enfermaria psiquiátrica convencional, que deu lugar a um serviço inovador pautado na arte, na liberdade e no acolhimento pleno dos usuários. Minha tese, defendida em outubro de 2021, se debruçou sobre o EAT, observando-o como serviço de saúde mental com lastro em produções da arte brasileira dos anos 1960 e 1970, como o experimentalismo dos neoconcretos e a coletivização do poema-processo (Ver Abranches, 2021).

<sup>4</sup> As exposições de 2017 e 2018 foram duas edições da mostra coletiva Lugares do Delírio, com curadoria de Tania Rivera. A exposição de 2022 foi uma individual de Lula Wanderley, Todo artista é um impostor, curada por Evandro Salles.

Composta por uma tela flutuante, projetor, fones de ouvido, travesseiro e uma cama de solteiro hostil ao descanso, a instalação *Insônia* ativa o corpo de modo incomum no espaço expositivo: o leito é vazado por um grande círculo na altura dos pés, colocando o espectador estranhamente repousado. A eficácia da exibição fílmica depende de como nos posicionamos, uma vez que o fecho da projeção surge do chão, forçando certa acomodação dos membros inferiores. Acima do leito flutua uma tela, sob a qual se assiste ao vídeo em questão, completando o ambiente onde o corpo inteiro está implicado, podendo experimentar posições ligadas ao sono e à vigília, conforto ou desconforto, recolhimento e exposição, numa labilidade favorável ao universo trazido por *Insônia*.



Figura 1  
Lula Wanderley e Wanderlei  
Ribamar, *Insônia: o eu  
horizontal x o eu vertical*,  
2018, dimensões variadas,  
Sesc-Pompeia

Com especial atenção ao elemento audiovisual de *Insônia*, este artigo analisa as escolhas da filmagem e da montagem sob a luz dos elementos *studium* e *punctum*, regimes de ativação perceptiva elaborados por Roland Barthes (1984) no livro *A câmara clara*. Por conter *spoilers*, recomendamos ao leitor que, antes de prosseguir, acesse o trabalho.<sup>5</sup> Propomos ainda uma relação entre a montagem fílmica e a narrativa histórica, cujos agentes observam – e escolhem produzir – “imagens” contundentes ou furtivas. Essas, não menos importantes, seriam as “imagens dialéticas” conceituadas por Walter Benjamin como aquelas liberadas *entre o sono e o acordar* (grifo meu). Mesmo que as reflexões de Barthes tenham se detido sobre a expressão das imagens fotográficas, seus conceitos nos ajudam a lidar com nossa ideia ampliada de imagem, em linha com o que Georges Didi-Huberman (2015, p. 126) exemplifica:

A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... Benjamin o sugere muito precisamente em um texto em que o motivo psíquico do despertar convoca um outro motivo, desta vez espacial, do limiar, em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. Com efeito, espaço e desejo agem ali em conjunto, a arquitetura e o rito, a troca e a morte, a visão e o cair no sono... (grifo do autor).

Segundo Barthes, o *studium* é o regime de percepção facilmente compartilhado, resultante da intenção bem-sucedida do fotógrafo (*opertor*) em mobilizar o espectador na fruição da imagem; o *punctum*, por sua vez, é o elemento arrebatador, pungente, percebido no desvelar de capturas casuais, não intencionadas. Analisando o vídeo de *Insônia*, é possível identificar a tensão entre esses dois regimes, enredada pelo processo criativo dos coautores, sendo Wanderlei Ribamar o criador do “copião”, e Lula Wanderley o artista-editor.

A narrativa visual de *Insônia* pode ser compreendida como a crônica de um sintoma, a tentativa de comunicar um drama comum a partir de perspectiva singular de um artista diletante. No uso ativo da vigília, Ribamar escolhe filmar

---

<sup>5</sup> *Insônia*. Canal Vimeo, Instituto MESA, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/306181148>. Acesso em 20 ago. 2022.

em plano subjetivo (cinema); percebemos, pelas sequências, que o cliente performa e registra seu caminhar pelas ruas do bairro onde mora, em uma ou mais ocasiões, usando o sintoma tormentoso e inescapável como matéria-prima para a criação. É madrugada e insinua-se o amanhecer sobre os postes ainda acesos, competindo pela iluminação da rua quase sem pedestres, ocupada por ônibus e automóveis acelerados. Fones de ouvido favorecem a imersão do espectador na atmosfera conflituosa do vídeo, atravessado por notas de música eletrônica e ruídos da rua, em contraste com passagem lenta para a alvorada.

As primeiras movimentações do corpo-câmera de Ribamar criam uma sensação de hesitação e conflito. Acompanhando suas escolhas de registro – movimento e enquadramento – percebemos um processo performativo prévio à montagem de Lula Wanderley, com atenções a certos elementos e desinteresse por outros. Sobre essas atitudes indicadas ao espectador, encontram-se as interferências que alteram a sequência fílmica, elevando tons com cortes abruptos, *slow motions* e sonorizações, em contraste com períodos mais fluidos. Em certo momento, o barulho dos automóveis se funde com as notas de um teclado eletrônico. Surge como miragem, em *slow motion*, um carro com faróis acesos. Segundos após, tal irrupção delirante retoma a velocidade normal e sua imagem retorna em seguidos *rewinds*, ruidosos. Um corte se desfere sobre a imagem, e outro carro passa no mesmo lugar, sob novo tom lusco-fusco. Tais intervenções da montagem produzem uma espécie de alegoria dos despertares repetidos noite após noite, rupturas da “escuridão” e do “silêncio” do sono.

A ênfase com cortes abruptos, que nos remetem à recorrência do sintoma em questão, nos requer observar a natureza das escolhas de ambos os autores, tanto no que seria o copião de Ribamar quanto sua montagem por Lula Wanderley. Antes e depois daquela irrupção de *slow motion* e *rewinds*, Ribamar mantém certo padrão, oscilando entre o registro deambulante da paisagem e aquilo que deseja evidenciar. Assim, Ribamar oferece as bases para que seu parceiro opere sobre a sequência, aumentando contrastes e permitindo-nos observá-los pela chave dos regimes *studium* e *punctum*. Como já antecipado, Barthes identifica o *studium* como sentimento do senso comum diante de determinadas imagens, experiência estética facilmente compartilhável pela coletividade. O que para o espectador seriam “surpresas” – agradáveis ou não – diante da imagem, para o fotógrafo significariam “desempenhos” (Barthes, 1984), obtidos pelo esforço em fazer o observador compreender ou interpretar esta ou aquela imagem (Figura 2).

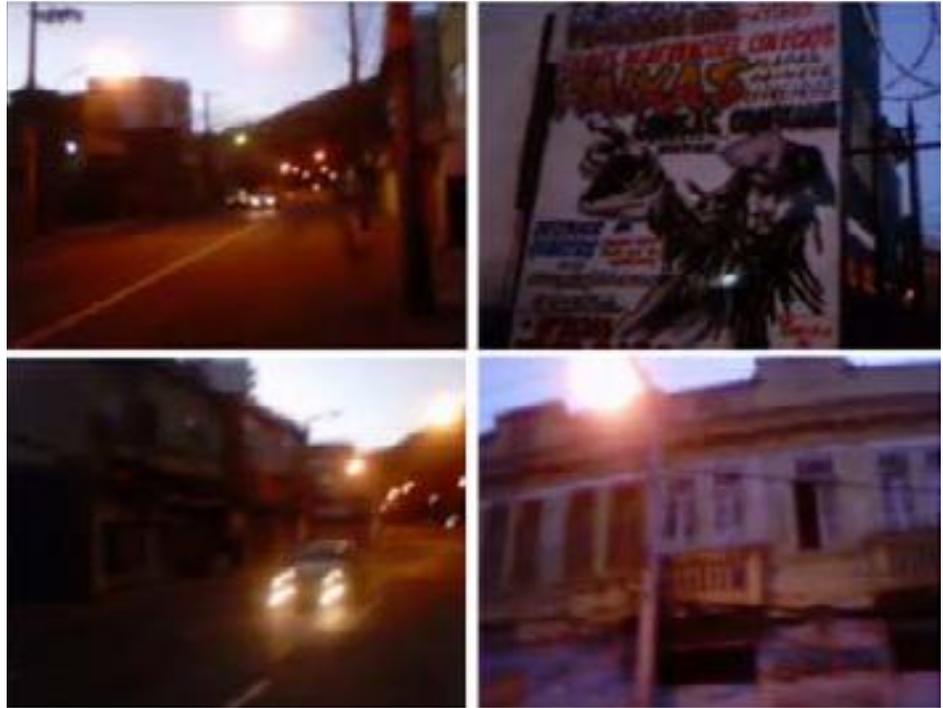


Figura 2  
Lula Wanderley e Wanderlei  
Ribamar, *stills* do vídeo  
*Insônia: o eu horizontal x o eu  
vertical*, 2017

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre criadores e consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Opertor*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator* (Barthes, 1984, p. 48, grifos do autor).

Assim, percebe-se a intenção do registro enfático de Ribamar, posto em relevo pelas intervenções operadas por Lula Wanderley, mobilizando o *studium* no espectador. No entanto, pela relação de complementaridade entre o “grito” e o “silêncio” das madrugadas em vigília, cria-se terreno para os pormenores prenhes de *punctum* que, segundo as considerações de Barthes, seria o elemento visual capaz de se contrapor à convergência entre as “surpresas” do espectador e os “desempenhos” do fotógrafo. *Punctum* é o detalhe pungente, uma isca não deliberada pelo artista, mas que é capaz de fisgar a atenção singular do observador, pois, diz Barthes (1984, p. 46, grifo do autor).

*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também mortifica, me fere).

Podemos dizer que as diferentes tonalidades do céu, no desenrolar do amanhecer, aciona o *punctum*, à primeira vista apenas um pano de fundo da cidade. Em um acaso inevitável, Ribamar (*opertor*) captura em seu plano subjetivo a onipresença do céu no enquadramento oscilante pelo sobe e desce dos passos, por entre sobrados e prédios, escolhendo focar letreiros e suas mensagens (*studium*). A mudança de tons celestes é capaz de pungir o espectador, feri-lo pela identificação com o drama, o céu que anuncia a passagem do tempo na crônica de um sofrimento. Mas Ribamar não é o único autor de *Insônia*, o que nos apresenta uma dupla camada de acasos e intenções investigáveis sob as categorias de Barthes.

Supomos haver, no processo de montagem, um conflito do artista-editor entre o desejo de comunicação contundente – *studium* – e o da sugestão para que o trabalho ative, sutilmente, percepções tanto menos óbvias quanto mais pungentes – *punctum*. Lula Wanderley reúne a dupla condição de espectador (*spectator*) e de montador (*opertor*), temperando as escolhas e acasos de Ribamar. O caminhar performativo de Ribamar nos é mostrado já em sua forma alterada e, portanto, indicativa, ainda que se perceba a aderência do artista-terapeuta às intenções do seu parceiro-cliente. Essa coparticipação no processo criativo se torna essencial para a observação de *Insônia* sob os espectros de *studium* e *punctum*, separação que coloca operação de Lula Wanderley na tensão entre revelar ou manter intactas as minúcias que provavelmente o pungiram, no risco de transformar *punctum* em *studium*, como o corte que encerra o vídeo de *Insônia*. A atenção do artista-editor para a deriva em meio à contundência de alguns enquadramentos de Ribamar – com risco de incorrer no didatismo que neutralizaria o *punctum* – o mantém na fronteira entre o artista que resguarda o tesouro e aquele que o evidencia aos olhos e ouvidos. A categoria *punctum*, portanto, carrega uma contradição: é o “andrajo”, mas também um achado, é um estilhaço que cintila.

Barthes aponta o deslize do didatismo ao analisar o teatro de Bertold Brecht, por exemplo. Ainda que anos antes tivesse reconhecido a capacidade do dramaturgo para quebrar a linearidade narrativa, reunindo a missão do teatro

político com a livre experimentação dramaturgica, Barthes observou que seu recurso de montagem, com cortes e ênfases visando obter o estranhamento do espectador, tornava-se uma indução por demais enfática ao sentido pretendido pelo artista.

A partir desse momento, a *ruptura*, essencial à montagem, será compreendida como *recorte* autoritário, e seu valor de fragmento levado à “unidade do sujeito que recorta”. Em todo caso, segundo Barthes, é um quadro que terá sido produzido, funcionando como um “recorte puro, de nítidas bordas, irreversível, incorruptível, que repele ao nada todo seu entorno inominado, e que promove à essência, à luz, à visão tudo o que ele faz entrar em seu campo” (Didi-Huberman, 2017, p. 77).<sup>6</sup>

No livro *Quando as imagens tomam posição*, Didi-Huberman (2017) discorda de Barthes e analisa obras de Bertold Brecht sob o prisma da montagem, atribuindo, tanto às peças gráficas quanto às teatrais, a capacidade de mobilizar os espectadores pelo estranhamento, quando estes tentam conciliar elementos que lhes parecem contraditórios na busca de sentido, sobretudo em relação aos “fotoepigramas” – pranchas com textos poéticos em epígrafes criados pelo dramaturgo, que os compôs com recortes de jornais documentando a Segunda Guerra Mundial.<sup>7</sup> Didi-Huberman dá *status* de novo conceito poético aos epigramas porque, entre outras operações, colocariam temporalidades distantes como a antiguidade e o século 20 em relação e em tensão.<sup>8</sup> O filósofo aponta uso do anacronismo como um dos recursos da montagem, unindo aquilo que a escrita da história tradicional não era capaz de oferecer. Ao colocar elementos visuais e narrativos com conteúdos desconexos cuidadosamente postos em relação, sem o desejo de síntese ou resolução, a arte poderia desmontar e remontar fragmentos para produzir “imagens dialéticas” que, ao nosso ver, seriam o elemento pungente a mobilizar o historiador benjaminiano.

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman cita o texto de Barthes intitulado *Diderot, Brecht, Eisenstein*, de 1973.

<sup>7</sup> O conjunto, intitulado *Kriegsfiel*, foi uma das obras gráficas de Brecht em seu exílio da Alemanha nazista, obra que se juntou a outros “diários” como o *Arbeitsjournal*, o *Journal de travail* e o *Abécédaire de la guerre*.

<sup>8</sup> A antiguidade é evocada com o uso da escrita em epigrama, estilo bastante encontrado nos sepulcros da época; o século 20 é elencado pela cobertura jornalística do conflito, sistematicamente lida e colecionada por Brecht.

Lembramos que, para Walter Benjamin, o passado não era um objeto fixo a ser decifrado pela ciência da história, mas um acontecimento debitário da memória que o compreendeu, ou seja, de uma memória atravessada pela contingência<sup>9</sup> e no tempo presente. Em sua famigerada “história a contrapelo”, o passado deveria ser dinamizado por sobrevivências, por objetos e imagens menosprezados pelas narrativas positivistas e dominantes. Para o historiador benjaminiano, objetos e suas imagens seriam ressignificados no tempo presente, encontrados como vestígios inconscientes que emergem de uma “escavação” da memória. Nesse movimento, a história incorporaria as sobrevivências trazidas por tais imagens e objetos e os reverteria em novas evidências sob olhar atualizado de quem a narra.<sup>10</sup>

Ora, o que surge desse instante, dessa dobra dialética, Benjamin chama de imagem. ‘Cada apresentação da história (Geschichtsdarstellung) deve começar pelo despertar’, porque é uma imagem que o despertar libera inicialmente. Para nós isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhante no processo histórico enquanto tal (Didi-Huberman, 2015, p. 125).

Como mediador entre o material “bruto”<sup>11</sup> e a montagem final, Lula Wanderley reconhece o valor dos pormenores, em atitude próxima ao historiador benjaminiano. Na mediação entre o registro e a montagem, acreditamos ser possível fazer uma analogia com a história, tanto a que se debruça sobre feitos dos vencedores

<sup>9</sup> Walter Benjamin estabelece uma fenomenologia da memória, identificando o instante em que uma lembrança nos ocorre: “Uma vez que essa fenomenologia diz respeito à memória – a memória como processo e não como resultado, como ‘debate da lembrança’ e não como ‘fato lembrado’, ou seja, obtido –, não é de se admirar ver a própria historicidade se constituir, em Benjamin, numa dialética do sono e do sonho, do sonho e do despertar” (Didi-Huberman, 2015, p. 124).

<sup>10</sup> A reversão ou “torção” temporal das imagens pode ser representada por uma fita de Moebius cujas faces são tempos distintos convivendo em fluxo num mesmo elemento visual. Aby Warburg, em sua problematização do tempo da história, introduz essa noção de “polaridade” das imagens, que desdobrar-se-á, com Walter Benjamin, na ideia de imagem dialética. Em ambos os autores as imagens e objetos são como elementos atravessados por temporalidades diferentes e não apenas materializações fincadas num ponto da linha evolutiva da história.

<sup>11</sup> O adjetivo “bruto” não faz referência à ideia de “arte bruta” como proposta por Jean Dubuffet ao lidar com obras de pacientes psiquiátricos. Dizemos “bruto” justamente por ser um material gravado sem qualquer lapidação técnica, portanto integral, bruto.

– os “desempenhos” (*studium*) – quanto a que é acionada pelos fragmentos (*Punctum*), em atenção aos indícios dispersos dos vencidos, reunindo-os numa nova montagem.

Mas o historiador-filósofo dos “andrajos”, dos “restos” da observação, também sabe que, entre a pura dispersão empírica e a pura pretensão sistemática, é preciso restituir aos restos seu valor de uso: ‘utilizando-os’, ou seja, restituindo-os em uma *montagem*, a única capaz de lhes oferecer uma ‘legibilidade’ (*Lesbarkeit*) (Didi-Huberman, 2015, p. 133, grifo do autor).

Ainda que questões da clínica não sejam objeto deste artigo, não se pode deixar de notar como o cuidado de Lula Wanderley com a expressão fílmica de Ribamar potencializa a condição de terapeuta na escuta-olhar das imagens: elas podem dar acesso aos pontos de interesse de seu parceiro-cliente e colocam em suas mãos a tarefa de os (re)montar como uma obra audiovisual. Para Benjamin, a combinação de uma arqueologia material com a “arqueologia psíquica” – em que o sentido está mais relacionado à memória – seria o fundamento para essa nova história a partir das imagens “autênticas” ou “dialéticas”, trazendo seus anacronismos, sobrevivências, atos falhos, lacunas. Tendo como matéria-prima o transtorno de Ribamar e o produto de uma proposição artística, Lula Wanderley encontra rico manancial para suas intervenções terapêuticas. Os processos criativo e de cura, seguindo a melhor tradição “niseana”, se imbricam na psiquiatria poética de Lula Wanderley, atenta às minúcias e aos lampejos no encontro com o cliente e sua produção.

Em que a imagem é, portanto, um *fenômeno originário da apresentação*? Porque ela reúne e, por assim dizer, faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece. A imagem autêntica será, portanto, pensada como uma *imagem dialética*. Benjamin a entende, antes de tudo, sob o modo visual e temporal de uma *fulguração* (Didi-Huberman, 2015, p. 127, grifos do autor).

Lula Wanderley descreve sua psiquiatria poética como uma clínica que prescindir de teorias e se atém à fina percepção e ao acaso, em linha com o

que pode fazer um artista. Usando todos os sentidos, o terapeuta deve “aprender a perceber e dar resposta criativa a um outro lado do sofrimento: as originais formas de resistência que emergem do vazio e do caos” (Wanderley, 2002). Ele é, portanto, um treinado leitor de imagens que fulguram, como as enfatizadas por Didi-Huberman a partir de Walter Benjamin. São imagens que aparecem num relampejar, como aquela vislumbada ao despertar, entre o sonho e o acordar. Essas “imagens dialéticas”, capazes de fazer colidirem passado e presente, são potentes, mas condenadas ao esvaimento no instante, aguardando, desaparecidas, até que em outro tempo um novo observador desperte diante dela. A intermitência da imagem, do detalhe encoberto e em latência para acontecer, pode oferecer a experiência estética frente ao *punctum*: no vídeo de *Insônia* o conflito do artista-editor acontece diante de uma imagem “linguageira” (Didi-Huberman, 2015), um pormenor pungente, cujo impacto é sentido a *posteriori*, ao fim do audiovisual.

Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma *arqueologia material*: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas. Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma *arqueologia psíquica*,<sup>12</sup> pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalcimentos e dos retornos do recalçado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra fatos subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. Tentemos precisar, ainda que brevemente, o que essa dupla arqueologia recobre (Didi-Huberman, 2015, p. 119, grifos do autor).

---

<sup>12</sup> Benjamin, ao criar a imagem de uma arqueologia psíquica, não se reduz às produções do inconsciente subjetivo ou coletivo, ainda que tangencie a noção freudiana de arqueologia. Diz Didi-Huberman (2015, p. 122): “Isso não quer dizer que ela [arqueologia psíquica] é, no sentido corrente do termo, ‘psicológica’. Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de antropológico (como mostra o interesse de Benjamin ao apresentar sua ‘história a contrapelo’ como uma história dos ‘vencidos’, esses sobreviventes da opressão). De fato, a noção de memória toma aqui uma dimensão que extrapola a noção do documento objetivo tanto quanto a da ‘faculdade’ subjetiva. A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual”.

Lula Wanderley restitui o valor de um “andrajo” encontrado ao acaso. Sua decisão de pôr fim ao vídeo após a fala de uma voz feminina, em *off*, destacou a “joia” por ele encontrada, colocando em risco a experiência do *punctum* pelo espectador. Revelar, como um historiador – ou mesmo incorrer no didatismo –, ou esconder, como quem deseja preservar a sutileza para o Outro? Nos parece que o corte resguarda a intermitência dessa imagem “linguageira”. Sua edição, sem incorrer no “desempenho” (*opertor*) que garantiria o *studium* (*spectator*) nos salva da surpresa pasteurizada: quase inaudível, em meio aos ruídos, a fala capturada ao acaso – *Não falei que quando eu chegasse já ia estar de dia?* – ainda guarda o golpe pungente, deixando o espectador mais vigilante em suspensão. A mulher dirige a palavra sintonizada com o tema de *Insônia*: o inesperado curto-circuito de tempos verbais friccionando futuro-passado, dúvida-certeza, esperado-consumado.

Ribamar e Lula Wanderley construíram uma narrativa linear acompanhada pela mudança das cores no céu, uma minúcia pungente cujo progresso culmina com o amanhecer e o encontro, supostamente fortuito, de Ribamar com uma transeunte. O artista-editor, na posição entre o *spectator* e o *opertor* que o processo de *Insônia* exige, mantém seu dilema em fluxo, se arrisca ao tocar o desempenho sem, no entanto, consumir sua convergência com a surpresa. Mesmo encontrando um objeto precioso, o devolve a seu lugar, para que cintile nos incontáveis despertares de quem vê.

**Fernanda Abranches** é doutora em história e crítica da arte (EBA/UFRJ), mestre em história social da cultura e especialista em história da arte e da arquitetura no Brasil pela PUC-Rio.

## Referências

ABRANCHES, Fernanda. *Lula Wanderley e a proposição-processo Espaço Aberto ao Tempo: quando a arte e a saúde mental se encontram em uma obra coletiva*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

DIDI-Huberman. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DIDI-Huberman, Georges. A imagem-malícia, história da arte e genealogia da semelhança. In.: *Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

WANDERLEY, Lula. A reestruturação do selfie. Entrevista. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 17, v. 2, n. 29, jun. 2017.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

ABRANCHES, Fernanda. Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra *Insônia: o eu horizontal x o eu vertical*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 230-242, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## O que resta da Shoah? Uma história sobre ruínas e memórias em Agamben, Lanzmann, Philipsz e Haacke

*What's left of the Shoah? A history of ruins and memories in Agamben, Lanzmann, Philipsz and Haacke*

André Arçari

 0000-0002-1601-2984

### Resumo

Este artigo traz à superfície considerações sobre o fato de que a vida natural, no cerne do Estado moderno, passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Assim, entrelaçamos as conceituações agambenianas presentes em seu *Homo Sacer* III. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) às seguintes produções: a longa pesquisa de 11 anos do cineasta francês Claude Lanzmann e seu filme *Shoah* (1985); a instalação sonora *Study for Strings* (2012), de Susan Philipsz, para a Documenta 13; e a instalação *Germania* (1993), de Hans Haacke, para o Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza, cuja forma tece diálogos com as reminiscências do Terceiro Reich. Estendemos ainda as reflexões sobre a biopolítica, relacionando tal problemática com a ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*pólis*).

### Palavras-chave

História. Memória. Catástrofe. Shoah. Giorgio Agamben.

### Abstract

*This article brings to the surface considerations about the fact that natural life, at the heart of the modern State, came to be linked and governed by the notions of the political, and that this politics took power from the human. Thus, we intertwine the Agambenian concepts present in his Homo Sacer III. Remnants of Auschwitz: the witness and the archive (1998) to the following productions: the 11-year long research of French filmmaker Claude Lanzmann and his film Shoah (1985); the sound installation Study for Strings (2012), by Susan Philipsz, for Documenta 13; and Hans Haacke's installation Germania (1993) for the German Pavilion at the Venice Biennale, whose form weaves dialogues with reminiscences of the Third Reich. We also extend the reflections on biopolitics, relating this issue to the social occupation of being (bios) in the city (polis).*

### Keywords

*History. Memory. Catastrophe. Shoah. Giorgio Agamben.*

O filósofo italiano Giorgio Agamben destinou 20 anos de sua vida ao seu projeto *Homo Sacer* (1995-2015). O livro *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) constitui a segunda das publicações desse programa, que se inicia com *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua* (1995). Agamben publica tal projeto de forma não cronológica e assimétrica em relação a cada uma das quatro partes, ora adicionando volumes a mesma seção, ora criando outras, à medida que a escavação por cada ponto avançava durante os anos, constituindo uma obra de trama complexa e intrincada que apenas recentemente foi reunida e publicada em volume completo em italiano.<sup>1</sup> Assim, tal projeto de fôlego reestrutura e esgarça importantes pontos do pensamento filosófico ocidental e os ressignifica, dando vida ao *Jetztzeit*<sup>2</sup> de que nos fala Benjamin.

Ao retomar a esteira do pensamento para *Homo Sacer I*, temos um livro em que Agamben tensiona dois pensamentos a fim de se aprofundar na relação do homem com a política moderna. Ele escava o conceito de biopolítica apresentado por Michel Foucault, para realizar seu alargamento, pondo-o em relação ao pensamento desenvolvido por Hannah Arendt em *A condição humana*, sobre o progressivo valor que o *animal laborens* ocupa na sociedade. É essa ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*pólis*) que lhe interessa para o entendimento da tensão que se instaura nas sociedades modernas.

A sentença introdutória do primeiro volume sumariza o ponto de partida da pesquisa, fornecendo um entendimento inicial, sobre as bases que compõem o subtítulo desse programa, *o poder soberano e a vida nua*:

---

<sup>1</sup> Essa edição definitiva que pontuamos foi publicada em 2018 e, por ter-se esgotado rapidamente, a editora a republicou em uma nova edição em 2021. A obra completa possui alguns reajustes; a partir dos manuscritos originais os títulos das partes foram atualizados, respeitando as idealizações primeiras do autor antes das posteriores intervenções editoriais. Uma ampla revisão também foi realizada, cujo destaque está nas desejadas correções e acréscimos – como a extensa nota sobre o conceito de guerra (Cf. Agamben, 2021).

<sup>2</sup> O termo usado por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*, o *Jetztzeit* (do original em alemão), caracterizaria o problema do agora. Benjamin diz, por exemplo, em sua Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo *Jetztzeit*”. Para o filósofo alemão, o passado contém o presente, e a história se forma no preenchimento de um *continuum* de *tempos-do-agora* (Cf. Benjamin, 1994).

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (Agamben, 2002, p. 9).

Essa relação entre a *zoé* e o *bíos* é basilar para o início da pesquisa do *Homo Sacer* e permeia em certos momentos as demais seções. Ao concentrar tal investigação na busca pelo limiar que separa a *vida nua* da *vida biopolítica* o autor nos oferece uma reflexão da atuação da política (ou a ausência dela) sobre os corpos (ou ausência deles). E no que consistiria o biopoder? Segundo Agamben (2008, p. 156), “A ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre a *zoé* e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência”.

Vale também destacar o interesse do italiano pela filologia, em que o autor habitualmente atua como um arqueólogo, escavando a etimologia das palavras, seus usos, contextos e relações sociais. Nesse sentido, cabe lembrar que o próprio substantivo “genocídio” foi fundado após o trágico evento sofrido pelos judeus durante o nazismo. Na *Enciclopédia do Holocausto*, do United States Holocaust Memorial Museum, encontramos a história do advogado judeu polonês Raphael Lemkin (1900-1959) que,

ao tentar encontrar palavras para descrever as políticas nazistas de assassinato sistemático, incluindo a destruição dos judeus europeus, criou a palavra ‘genocídio’ combinando a palavra grega *geno-*, que significa *raça* ou tribo, com a palavra latina *-cídio*, que quer dizer matar. Com esse termo, Lemkin definiu o genocídio como ‘um plano coordenado, com ações de vários tipos, que visa à destruição dos alicerces fundamentais da vida de grupos nacionais com o objetivo de os aniquilar’. No ano seguinte, o Tribunal Militar Internacional instituído em Nuremberg, Alemanha, acusou os líderes nazistas de haver cometido ‘crimes contra a humanidade’, e a palavra ‘genocídio’ foi incluída no processo, embora de forma apenas descritiva, sem cunho jurídico.

A tragédia do *Holocaustum*<sup>3</sup> (em grego-latim: *totalmente queimado; vítima de um incêndio*), evento que por sua vez os judeus preferem intitular *Shoah* (em hebraico: *destruição, catástrofe ou ruína*), desvela a condição biopolítica do ser no mundo, daquele controle dos corpos que Foucault teorizou em sua *sociedade disciplinar*, e que será caro na elaboração deleuziana da *sociedade de controle*, bem como se torna referencial no pensamento de Agamben. A partir de uma série de investigações sobre a *Shoah*, a guerra civil na Espanha, o fascismo na Itália, bem como as ditaduras latino-americanas – como a vivida no Brasil durante longos 20 anos do século 20 –, entendemos definitivamente a noção de direitos humanos não como algo absoluto e inalienável, mas uma questão contingencial e em constantes disputas na *Öffentlichkeit* [esfera pública] democrática.

\*\*\*

A intenção de destruir total ou parcialmente os judeus, além de instaurar um novo termo na linguagem, genocídio, também foi responsável por um evento traumático sem volta, que se fincou no núcleo da noção de progresso daquele ser humano conceituado no século das luzes, assim como tal gesto sem referenciais prévios chancelou um procedimento sem igual de autoritarismo e força do poder vigente opressor em determinados corpos de uma sociedade, instaurando simultaneamente uma crise ética e uma prática histórica rigidamente agressiva que volta e meia assola nossos direitos.

O filme *Shoah* (1985) (Figura 1), realizado pelo cineasta francês Claude Lanzmann, remonta parte da história dos testemunhos desse evento. Tendo nove horas e 30 minutos de duração, essa longa pesquisa apresenta apenas tomadas daquele presente<sup>4</sup> na realização de entrevistas com os sobreviventes restantes que, em algum momento, transladaram para algum dos *Konzentrationslager* (KZ) [campos de concentração]. O que restou dos campos, hoje transformados em memoriais e museus, também integra as cenas captadas por Lanzmann, como a homenagem presente no Treblinka Muzeum (Figura 2), onde as pedras instaladas simbolizam seres que por ali cruzaram e fatalmente foram mortos. O regime nazista, factualmente, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus acabou por abrir

<sup>3</sup> *Grosso modo*, esse controverso termo que advém da linguagem sacra é originalmente usado para designar um sacrifício aos deuses em que a vítima era queimada.

<sup>4</sup> Da pesquisa inicial até sua finalização, o filme levou 11 anos para ser concluído.

caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca visto na história, e nos faz pensar como essa mesma desnacionalização se tornará forte arma da política totalitária. Essa retirada de um pertencimento a um lugar e a uma comunidade culminará no projeto dos guetos, campos de concentração e na *Endlösung der Judenfrage* [Solução Final Judaica].

**Figura 1**

Claude Lanzmann (direção),  
*Shoah*, 1985, filme colorido,  
550 minutos  
Cinematografia: Claude  
Lanzmann, Dominique  
Chapuis, Jimmy Glasberg e  
William Lubtchansky | Som:  
Bernard Aubouy e Michel  
Vionnet (em Israel) | Produção:  
Les Fims Aleph e Historia  
Films com a participação do  
Ministério da Cultura Francês  
Foto: Acervo do autor, *still*  
fílmico



As cicatrizes da história são inapagáveis, e, no Brasil, em diálogo com a privação dos direitos temos o exemplo da ditadura como um dos nossos grandes traumas, cujos debates muito distam de ser encerrados e que se mostra evento ainda persistente na atualidade. Em *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*, Maria Angelica Melendi (2016) lembra que a longa duração da ditadura (1964-1985) não só circunscreveu marcas agressivas na história de nossa sociedade como naturalizou, definitivamente, malezas e procedimentos autoritários. Assim, como um fantasma a nos assombrar, os longos anos de censura desestimularam propostas artísticas de caráter crítico-reflexivo que agissem explicitamente sobre o campo do real,

promovendo muitas vezes em parte da produção nacional obras alegóricas, de caráter formal e composição visual harmônica.<sup>5</sup>

Na sétima de suas conhecidas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin pontua a recomendação do historiador positivista francês Fustel de Coulanges para que historiadores interessados em *ressuscitar uma época* esqueçam as *fases posteriores da história*, adotando o método da empatia, que, segundo Benjamin (1994, p. 225), seria um disruptivo do materialismo histórico. E ainda se questionando sobre essa *acedia*, indaga com qual fração esse historiador usualmente irá estabelecer uma relação empática. “A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (p. 225).



**Figura 2**  
Claude Lanzmann (direção),  
*Shoah*, 1985, filme colorido,  
550 minutos  
Cinematografia: Claude  
Lanzmann, Dominique  
Chapuis, Jimmy Glasberg e  
William Lubtchansky | Som:  
Bernard Aubouy e Michel  
Vionnet (em Israel) | Produção:  
Les Fims Aleph e Historia  
Films com a participação do  
Ministério da Cultura Francês  
Foto: Acervo do autor, *still*  
fílmico

<sup>5</sup> Informações extraídas da descrição do projeto desenvolvido atualmente pela pesquisadora em âmbito acadêmico na Universidade Federal de Minas Gerais.

Assim, hoje transformamos a barbárie em cultura, o que pode ser bem ilustrado por diversos museus e memoriais ao redor do globo, como o Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau. O visitante dessa mesma cultura, nesses espaços, pode fazer de seu tempo livre uma espécie de silencioso e denso *lazer* ao percorrer trajetos dentro dessas arquiteturas entre ruína e cenografia, passagens que já foram um caminho sem fim para judeus deportados. Ainda segundo o historiador alemão, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (Benjamin, 1994, p. 225).

Destacamos uma sentença do livro-ensaio *Cascas* escrito por Didi-Huberman (2017, p. 19) após sua visita em 2011 ao complexo estatal Auschwitz-Birkenau: “A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar”.

É então nesse sentido do trauma e da barbárie que o homem é convocado a uma nova ética, que será a *démarche* de Agamben em seu *Homo Sacer III*, abrindo uma pasta investigativa sobre o *arquivo* e o *testemunho*. Alargando as conceituações foucaultianas desenvolvidas em sua *arqueologia do saber*, Agamben entende, na constituição do arquivo, um pressuposto: a exigência de que o sujeito ocupe uma posição vazia, isto é, que efetue um gesto neutro, uma intenção esvaziada, dessubjetivada, desprovida de autoria, tornando-se um ser qualquer que não apresente potência subjetiva. O testemunho, por sua vez, é a contraforma do sujeito vazio, pois é justamente nessa posição vazia que esse mesmo sujeito deve atuar, para que porte a *parole* através de sua própria *langue*. *Ipsis litteris*:

Enquanto a constituição do arquivo pressupunha deixar fora do jogo o sujeito, reduzido a simples função ou a uma posição vazia, e o seu desaparecimento no rumo anônimo dos enunciados, no testemunho a questão decisiva se torna o lugar vazio do sujeito (Agamben, 2008, p. 146).

O arquivo apresenta-se então entre o dito e o não dito, ao passo que o testemunho designa uma relação entre o dentro e o fora da *langue*. Entre o dizível e o não dizível em toda língua. Entre uma vontade de potência do dizer e sua forma de existência, *ipsis litteris*, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre

o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer (Agamben, 2008, p. 146).

Nesse sentido o sujeito torna-se uma testemunha da palavra (que *per se* tem a impossibilidade de falar) e a subjetividade existente entre a língua e o arquivo – da possibilidade de falar à impossibilidade da palavra – que formam o jogo paradoxal de estar ambos em um sujeito ou em uma consciência, *essa indivisível intimidade é o testemunho*.

\*\*\*

A partir justamente da significativa potência subjetiva presente no testemunho é que a artista escocesa Susan Philipsz realiza *Study for Strings* (2012) (Figura 3), trabalho apresentado na Documenta 13 propondo uma interpretação da epônima *Studie pro smyčcový orchestr* (“*Studie für Streichorchester / ‘Studie’; for string orchestra*”), peça composta em 1943 pelo músico tcheco Pavel Haas (1899-1944) durante sua estada em Theresienstadt – o declarado híbrido de gueto e campo de concentração aberto pelos nazistas em 24 de novembro de 1941 para judeus da República Tcheca, cujo funcionamento durante cerca de três anos, apesar de sua atmosfera brutal e inóspita, mostrou em seus habitantes uma amostra de resistência pela arte.

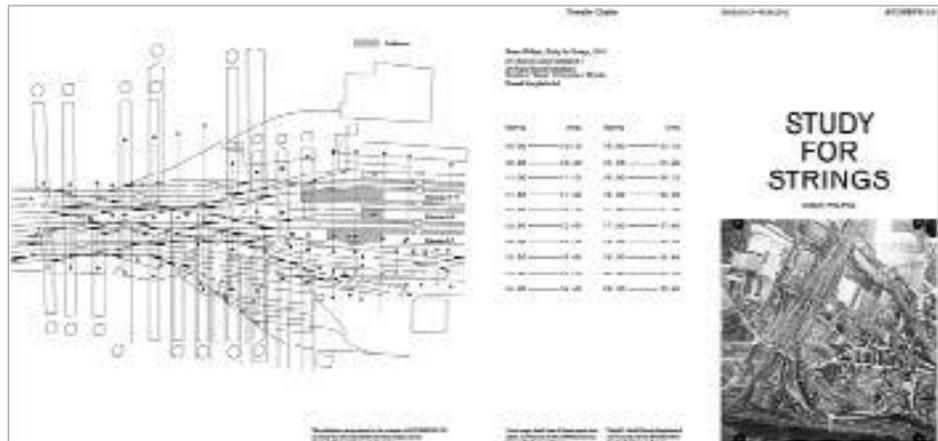
A fortaleza construída pelos austríacos no século 18, a pedido do imperador austríaco José II de Habsburgo na região norte da Boêmia e destinada a ser parte integrante da idealização não concluída do sistema monárquico de fortalezas, tornou-se um fosso quando os soldados de Hitler tomaram Praga e passaram a ocupar o lado ocidental do país em 1941. Como destaca a professora e psicóloga social Ecléa Bosi (1936-2017), a transformação da Boêmia-Morávia num protetorado do Reich (*Reichsprotectorat*) acentuou medidas antissemitas cada vez mais opressivas em busca do que chamavam de *purificação* (Bosi, 1999, p. 11).

A testemunha Ruth Elias (apud Bulau, 2021), na época com 20 e poucos anos, única sobrevivente de uma família para lá transladada, relata: “Em Theresienstadt estava a elite da época, professores, pensadores e artistas”. O Reich o usou como uma imagem-farsa, mostrando Terezín como um lugar de habitação intelectual e bem-intencionado com pessoas de diversas cidades distintas. “Ela lembra que vinha gente da Dinamarca, da Áustria e da França, judeus burgueses e intelectuais de toda a Europa. O lugar era considerado gueto-modelo pelo

regime nazista” (Bulau, 2021), quando no fundo essa grande e cruel falácia, *a priori* de segregação, era apenas uma armadilha da governabilidade necropolítica hitleriana. Além do compositor tcheco Pavel Haas (1899-1944), diversas figuras ligadas ao campo artístico e musical<sup>6</sup> foram alojadas no gueto, muitas delas professores universitários, músicos, artistas e escritores.

**Figura 3**

Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012, instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof), Documenta 13, Alemanha, duração 13 minutos  
Foto: detalhe do livreto  
Fonte: <http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Studyforstrings.pdf>



Assim, enfatizamos a superficialidade da propaganda da qual Terezín foi refém para que o regime nazista pudesse implantar uma positiva imagem de seu projeto necropolítico antissemita formado por guetos, campos de concentração e aqueles de extermínio instaurados por diversas partes da Alemanha e territórios dominados pelos alemães no decurso da Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que no cerne do Estado moderno a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Quando ainda detinha direitos como cidadão, antes de ser deportado, o músico tcheco Pavel Haas sofreu perseguição até ser proibido de apresentar suas obras.

Em 2 de dezembro de 1941, Haas foi transportado de Brno para Theresienstadt. Sua primeira composição no *gueto modelo*, a obra coral “Al S’fod” [Não lamente], baseada em texto hebraico de David Shimoni, foi seguida por “Study for Strings”

<sup>6</sup> Para mais informações sobre a música produzida não apenas em Terezín, mas em outros campos durante a Shoah, cf. o projeto Music and the Holocaust, realizado com apoio da organização não governamental de educação e treinamento ORT House. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/>. Acesso em 27 set. 2021.

(1943) e “Four Songs on Chinese Poetry” (1944), também realizadas por prisioneiros de Theresienstadt.<sup>7</sup>

As produções contemporâneas, sabemos, são amalgamadas em visualidade e discursividade, sendo notória a importância do papel fundamental tanto da história quanto da memória na interpretação das elaborações. Para o escritor catalão Enrique Vila-Matas (2015), por contraposto, a latência histórica do espaço no trabalho de Philipsz era tão forte, que não exigia qualquer necessidade de discurso, uma vez que escavava os traumas da Shoah. Em suas palavras:

Embora todo mundo saiba que boa parte da chamada arte de vanguarda atual precisa de uma fração visual e de outra de tipo discursivo para reforçar e explicar o que se vê, curiosamente nada era explicado em *Study for Strings*, porque na instalação de Susan Philipsz bastava se posicionar ao final da plataforma 10 para entender tudo de uma só vez; não se sentia falta de nenhum folheto explicativo que completasse o relato do que acontecia (Vila-Matas, 2015, p. 81).

Apesar de o escritor Vila-Matas, que também participou do evento, relatar em seu livro *Não há lugar para lógica em Kassel* ser desnecessário o fragmento discursivo na peça de Philipsz, consideramos que sua potência está justamente contida na história e memória daquele *site*. Isso porque instalar o trabalho na Kassel Hauptbahnhof (Figura 4) também levantava questão importante a respeito do funcionamento econômico da própria cidade durante o período da guerra – mantido, em grande parte, pela produção de armamento bélico e peças para tanques da construtora de locomotivas Henschel & Sohn, fundada em 1800 e que durante a Segunda Guerra Mundial começou a produzir armamentos.

Ainda sobre a proposta, é Vila-Matas (2015, p. 81) quem realiza esta significativa reflexão: “*Study for Strings* era uma instalação sóbria, uma obra simples que mergulhava diretamente na grande tragédia do fim da utopia de um mundo humanizado”. Um projeto de angústia e vazio, cujas observações o escritor completa: “uma música bela, mas de uma tristeza imensa, uma espécie de música fúnebre para fracassados” (p. 81) que, desprovidos de direitos e sonhos, teriam, em grande número, suas vidas abruptamente encerradas.

<sup>7</sup> Cf. Pavel Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaust-music.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em 28 set. 2021.

**Figura 4**

Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012, instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof), Documenta 13, Alemanha, duração 13 minutos

Cortesia da artista, Galeria Tanya Bonakdar e Isabella Bortolozzi Galerie, foto Eoghan McTigue

Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/>



Em 1955, dez anos após o fim da guerra, a criação da Documenta a cargo de Arnold Bode marcava a história de uma reconstituição cultural da cidade, que tinha no Fridericianum, construção de 1779, o primeiro museu público da Europa – que fora parcialmente destruído nos bombardeios de novembro de 1944. Kassel sofreu bombardeios de 1942 até 1945; para se ter uma ideia de sua intensidade, em 22 e 23 de outubro de 1943, a Real Força Aérea Britânica (RAF) contabilizava 569 bombardeios sobre o Centro da cidade, devastando-a de tal forma, que os incêndios permaneceram ativos durante sete dias. Estima-se que a Kassel Hauptbahnhof tenha sido 90% destruída durante esses ataques, principalmente pelo fato de a cidade produzir armas e estar localizada em um ponto estratégico de transporte na Alemanha.

Para Philipsz, a memória foi algo que surgiu no decorrer de seu processo a partir da experiência. Suas preocupações, que inicialmente partiam de questões tradicionais ligadas às condições esculturais do som, ao longo de sua trajetória avançaram para outras áreas. Um ano após sua experiência em Kassel, *Study for Strings* foi reapresentada na grande mostra coletiva dedicada à arte sonora realizada no MoMA em 2013. Lá, Philipsz expôs a lembrança do *site-specific* em que seu trabalho havia se situado em Kassel, propondo deslocar a experiência

da Documenta para outro *site*, o jardim de esculturas do Museu, não para inserir Kassel em Nova York, mas para retomar as características inerentes às especificidades do local original, reapresentando o projeto mais como uma obra-documento. De sua relação entre som e arquitetura, a artista argumenta no texto para o catálogo da mostra americana:

À medida que meu trabalho foi se desenvolvendo e eu comecei a explorar os aspectos arquitetônicos e psicológicos do som, descobri que era o melhor veículo para eu lidar com os temas centrais da memória, arquitetura e ausência. O som é materialmente invisível, mas muito visceral e emotivo. Ele pode definir um espaço ao mesmo tempo que aciona uma memória<sup>8</sup> (Philipsz, 2013, p. 62).

Completa também suas observações o fato de a ausência criar um silêncio mais inquietante que contemplativo. Os muitos músicos que performaram pela última vez a peça de Haas para a gravação do filme de propaganda nazista *Theresienstadt* (1944), após a realização das filmagens, foram deportados e mortos em Auschwitz, entre eles o próprio diretor do filme, o alemão de religião judaica Kurt Geron.

A instalação sonora da artista escocesa sugere uma relação de remontagem do tempo sofrido. Do estado psicológico das comunidades frágeis, atravessando o controle dos corpos pelo Estado até a política do *fazer morrer*, tudo parece aludir os sentimentos de tristeza e fracasso de ter sido judeu durante a Alemanha nazista. “Ao isolar as partes de violoncelo e viola, desconstruí-las e gravá-las nota por nota, a peça soa fragmentada e incompleta. Há pausas dissonantes sugestivas de artistas ausentes”<sup>9</sup> (Philipsz, 2013, p. 62). Apesar de a peça ter sido originalmente composta para 24 instrumentos, a artista apresenta apenas dois, 12 músicos interpretando a partitura tocando cada um dos dois instrumentos<sup>10</sup> (p. 62).

<sup>8</sup> No original: *As my work developed and I began to explore the architectural and the psychological aspects of sound, I found that it was the best vehicle for me to deal with the central themes of memory, architecture and absence. Sound is materially invisible but very visceral and emotive. It can define a space at the same time that it triggers a memory.*

<sup>9</sup> No original: *By isolating the cello and viola parts, deconstructing them, and recording them note by note, the piece sounds fragmented and incomplete. There are dissonant pauses suggestive of absent performers.*

<sup>10</sup> Cada intérprete identificava uma nota que seria sua parte da partitura e a tocava todas as vezes que aparecia na composição, mantendo o ritmo, mas deixando o silêncio gravado entre suas ocorrências. Em sequência o próximo músico tocava a próxima nota seguindo a mesma coreografia sonora.

\*\*\*

Walter Benjamin nos fala de *escovar a história a contrapelo* como um gesto de recusa ou dúvida na crença sobre a *história oficial*, fazendo ver a importância do revisionismo histórico, em contraposição ao método da empatia na análise histórica, habitualmente ao vencedor. Só a partir das contínuas revisões, como um arqueólogo, podemos apresentar novas versões sobre os fatos instituídos. Justamente pela história do Terceiro Reich alemão e sua massiva perseguição à liberdade de pensamento dos artistas modernos é que Hans Haacke irá elaborar seu trabalho seminal *Germania* (Figura 5) para a 45ª Bienal de Veneza (1993).

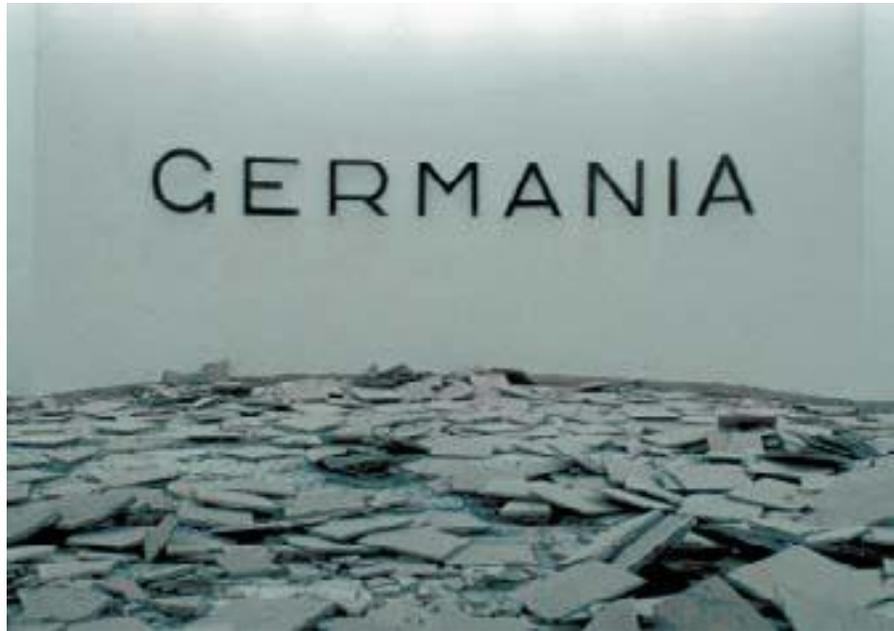
Por ocasião do convite, seu projeto consistia numa crítica ao Pavilhão Alemão,<sup>11</sup> cujo piso Haacke demoliu; construído em 1909 como um pavilhão bávaro, sofreu reforma feita em 1938 pelos nazistas, que o reconfiguraram a seus interesses, tomando essencialmente noções artísticas de inspiração greco-romana. Em 1934 Hitler foi à Veneza encontrar pessoalmente pela primeira vez o líder ditador Mussolini, em evento com presença de multidões de seguidores fascistas de ambos os lados. Haacke recupera a imagem dessa visita do *Führer* e sua equipe ao Pavilhão (Figura 6), montando-a numa parede da entrada. Ali, o vermelho parecia evocar seu *slogan Blut und Ehre* [Sangue e Honra] e igualmente as vidas perdidas em seu sistema. O pórtico da construção incluía uma reprodução plástica da moeda vigente no período, o *Deutsche Mark* [marco alemão], cunhada em 1990. Em seguida, ao atravessar esse corredor formado pela grande parede, via-se a palavra *Germania* grafada em letras capitais, escrita em italiano, em forma e tipografia similares às instaladas na área externa. No centro do pavilhão era possível ver o piso de mármore totalmente destruído, assim como as madeiras de sustentação da parede expográfica cruamente expostas. Esses gestos de desvelamento e escavação institucional propostos por Haacke visavam questionar tanto o fascismo que circundou a Bienal durante os anos 1930 e 1940 quanto, indiretamente, a história dos célebres monumentos de arquitetura fascista que se espalharam não só na Alemanha como em outros países.

---

<sup>11</sup> Essa foi a primeira vez que um artista criticou o pavilhão nacional da Alemanha, utilizando-o como objeto de investigação e espaço de contestação.

Figura 5

Hans Haacke, *Germania*,  
1993, detalhe da instalação  
no Pavilhão Alemão, 45ª  
Bienal de Veneza © Hans  
Haacke/VG Bild-Kunst,  
cortesia do artista e da Paula  
Cooper Gallery, Nova York,  
foto Roman Mensing  
Fonte: [https://www.frieze.com/  
article/gregor-muir-hans-haa-  
ckes-germania-pavilion-45th-  
venice-biennale](https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale)



Ao revalidar o poder da arquitetura em relação à arte, Haacke mostra-nos como os espaços e as imponentes construções *consolidadas* podem ter seus valores destituídos e/ou reconstituídos não apenas na esfera do simbólico, mas também física e materialmente. Se, como observou Adorno, *as formas são conteúdos historicamente condensados*, não nos cabe revalorar seus usos? O gesto do artista da *Institutional Critique* não indica que a história deva ser apagada, mas desvelada, desbastada em suas formas dentro da sociedade – em síntese benjaminiana, escovada a contrapelo. Ao se abrir, como artista, para a formulação de um tipo de arte preocupada com as relações críticas entre instituição e política, Haacke se contrapõe àquela falsa autonomia moderna e à autorreferencialidade que defendiam certos artistas e suas elaborações objetuais concebidas, essencialmente, na metade do século 20.

Em entrevista concedida a Christoph Schmitz para o *Deutschlandfunk* sobre o Pavilhão, Hans Haacke (2010) aponta algumas questões daquela experiência. “Naquela época, me perguntaram se o pavilhão deveria ser demolido, e eu disse, enfaticamente, não; não é assim que a história é tratada”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> No original: *Ich bin auch damals schon gefragt worden, ob man den Pavillon abreißen sollte, und ich habe emphatisch gesagt, nein, auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um.*

Figura 6

Hans Haacke, *Germania*,  
1993, detalhe da instalação  
no Pavilhão Alemão, 45ª  
Bienal de Veneza © Hans  
Haacke/VG Bild-Kunst,  
cortesia do artista e da Paula  
Cooper Gallery, Nova York,  
foto Roman Mensing  
Fonte: [https://www.frieze.com/  
article/gregor-muir-hans-haa-  
ckes-germania-pavilion-45th-  
venice-biennale](https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale)



\*\*\*

Essa figura do judeu desolado compõe o esfacelamento do mote *direito a ter direitos*, e sua história nos leva aos inúmeros depoimentos que vemos em *Shoah*, na arqueologia de suas muitas histórias individuais que desconhecemos, como a de Pavel Haas em *Study for Strings*, ou daquilo que ainda resta enquanto memória dos gestos nazistas, como apontado na *anarquitectura* de *Germania*. Isso de fato condiz com o pensamento de Agamben, de que muitas vezes para nos tornar um cidadão na *bíos* precisamos primeiramente ter o direito básico de pertencer a uma comunidade, de ser aceito nas esferas macro e micro. O irromper, com as condições da existência, a extração do direito de pertencimento a uma comunidade faz com que esses corpos estejam em vulnerabilidade física e social, e que, por conseguinte, suas relações afetivas se esfacem no espaço coletivo. Assim ocorre com as minorias perseguidas atualmente por líderes de Estado, políticos de outras esferas e demais cidadãos que os seguem, essencialmente aqueles que se identificam com ideologias da direita extrema (mas não apenas esses), cujos discursos se baseiam no ódio e repulsa, agindo com agressão física e psicológica sobre grupos minoritários.

Assim a Shoah, situação vivida no século 20 pelos judeus, nos convoca ao debate sobre a relação dos corpos frente ao sistema, da biopolítica de que nos falava Foucault com suas ideias de controle dos corpos. As disputas por direitos *zum Zustand demokratischer Öffentlichkeit* [na situação atual da esfera pública democrática] mostram-nos que esse mesmo espaço vive em constantes disputas. Resta-nos pensar como esses traçados possíveis – presentes nas relações entre democracia/direitos humanos, espaço público/privado – podem nos ajudar na defesa do presente e, como nos parece cada vez mais atual e urgente, na necessidade de, como um arqueólogo, escavar a história não para nos prender a um passado, mas para reconstituir as cinzas e os vestígios desse mesmo tempo anterior nas mãos do presente.

É este o importante gesto anacrônico ao qual devemos nos atentar: atualizar no presente essas escavações para que, diante de sua fragmentada *arkhé*, possamos elencar nessa mesma atualidade uma interpretação do *antes* não como um bloco solidificado imutável, mas como algo capaz de sofrer transfigurações; golpear a história, conturbá-la à revelia, *escová-la a contrapelo* como sugere Benjamin, para que a partir de então possamos constituir contínuas ressignificações e revisões dessa matéria viva.

**André Arçari** é doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer* (Edizione integrale). Macerata: Quodlibet, 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. O campo de Terezin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 7-32, 1999.

BULAU, Doris. Aberto o campo de concentração de Theresienstadt. *Deutsche Welle Brasil*, 2021 [1941]. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1941-aberto-o-campo-de-concentra%C3%A7%C3%A3o-de-theresienstadt/a-676518>. Acesso em 24 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HAACKE, Hans. “Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um”. [Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html>. Acesso em 24 set. 2021.

MELENDI, Maria Angelica. *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*. São Paulo: Atual, 2016.

O que é genocídio? *Enciclopédia do Holocausto – United States Holocaust Memorial Museum*, [s.d.]. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/what-is-genocide>. Acesso em 22 ago. 2022.

PAVEL Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em 28 set. 2021.

PHILIPSZ, Susan. Susan Philipsz. In: LONDON, Barbara; NESET, Anne Hilde (orgs.). *Soundings: a contemporary score*. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

ARÇARI, André. O que resta da Shoah? Uma história sobre ruínas e memórias em Agamben, Lanzmann, Philipsz e Haacke. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 243-259, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



## Feminismo, o sistema de arte global e identidade: entrevista com Amelia Jones\*

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114  
olive.clau@gmail.com

Júlia Mello

 0000-0001-8454-2453  
juliaalmeidademello@gmail.com

### Resumo

Nesta entrevista, a historiadora da arte Amelia Jones compartilha reflexões em torno da emergência da arte feminista no campo da arte e do sistema que denomina arte global, considerando trabalhos que incluem a escrita feminista negra nos EUA e o feminismo indígena. Sua abordagem metodológica para análise de trabalhos artísticos é pautada na relação da cultura visual com políticas de identidade, incluindo o *queer*.

### Palavras-chave

Arte contemporânea. Feminismo. Sistema de arte global.  
Judith Chicago. Juliana Notari.

---

\* Amelia Jones é historiadora e teórica da arte, crítica de arte, autora, professora na Universidade do Sul da Califórnia (USC) e curadora. Suas especialidades de pesquisa incluem arte feminista, arte corporal, performance, videoarte, políticas de identidade e teoria *queer*. Dentre suas obras destacam-se *Essentialism, feminism, and art: spaces where woman 'oozes away'* (2019), *In between subjects: a critical genealogy of queer performance* (2021) e *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts* (2012).

**Pergunta /** Dr. Jones, sendo a senhora uma das grandes pensadoras e estudiosas da arte feminista, gostaríamos de abrir esta entrevista colocando algumas questões que acreditamos ser extremamente esclarecedoras tanto para os estudiosos do campo como para a história da arte em geral. O que pensa sobre a emergência da arte feminista no campo da arte e dos estudos sobre as mulheres nas artes? Quais são as especificidades deste campo em termos de práticas e métodos de pesquisa? Qual a contribuição que a arte feminista e suas novas epistemologias podem ter trazido para a história da arte como um todo e para o estudo das mulheres artistas em particular?

**Amelia Jones /** Neste ponto da minha carreira, 20-30 anos depois de ter começado a desenvolver um método feminista para estudar histórias da arte e da performance – um método bastante ortodoxo dentro do pensamento acadêmico da época –, para mim, o feminismo não é mais um método (ou não é mais apenas um método), mas define minha visão de mundo e está profundamente enraizado em minha maneira de pensar. Dito isso, todo o meu trabalho e pensamento estão em dívida com o feminismo. Abordagens feministas e urgências políticas me forneceram um modo de pensamento crítico que questiona profundamente os efeitos cruzados das estruturas de poder dentro e além do mundo da arte. Isso me levou a abraçar a crítica pós e descolonial, métodos antirracistas e teoria *queer*, que, por sua vez, dependem de aspectos da análise crítica de classe (muitas vezes baseada em versões atenuadas do marxismo e do freudismo). Tudo isso, por sua vez, relaciono com uma abordagem histórica das ideias, sejam elas compartilhadas na forma escrita (história intelectual) ou pelo ativismo, ou por meio da arte e da performance.

Em última análise, para mim, o feminismo oferece uma política de ver, entender e articular que é profundamente informada pela compaixão e empatia, e uma preocupação com a equidade e a aceitação da diferença de todos os tipos. O feminismo oferece tanto uma abordagem crítica quanto uma abertura para a alteridade – uma consciência de que nem mesmo suas próprias reivindicações em qualquer ponto no tempo ou em qualquer lugar são inerentemente corretas ou inquestionáveis. Dessa forma, meu feminismo me ensinou que, em vez de agir com um senso de justiça baseado em minha visão de mundo particular, devo olhar, ouvir e ser humilde.

**P /** Em muitos de seus livros e palestras, você tem criticado a desigualdade do sistema da *global art*: um universo que abriga, em sua opinião, um discurso construído a partir das ideologias colonialistas de classe, raça e gênero. Por outro lado, temos visto que, aproximadamente desde os anos 1980, existe uma disputa de discursos entre as feministas essencialistas e as pós-essencialistas do norte global que, de certa forma, por um lado me parece uma disputa de poder entre as mulheres brancas euro-americanas que exclui as mulheres da diáspora: muçulmanas, asiáticas, africanas, indígenas e latinas. Essa disputa também acontece no mundo da arte. Como você vê a inclusão das mulheres artistas diaspóricas no sistema *global art*, se muitas estudiosas do norte global parecem reproduzir os esquemas de opressão da branquitude, capitalista e patriarcal?

**AJ /** Concordo com sua sugestão de que os debates ferozes sobre o essencialismo, que ocorreram principalmente no Reino Unido e nos EUA nas décadas de 1980 e 1990, eram estreitos e articulavam as preocupações de mulheres educadas principalmente de classe média alta nesses lugares. Dito isso, eles me ensinaram muito sobre como pensar sobre os efeitos da arte feminista (ou os efeitos da arte vista pela perspectiva feminista). Recentemente escrevi uma história do essencialismo em relação ao feminismo que me fez apreciar como essas estruturas podem nos ajudar a entender todas as questões da diferença. Terminei atendendo às questões levantadas para o feminismo por pessoas trans, identificações e obras. Então, ainda acho que, filosoficamente falando, nosso desejo de encontrar significados “essenciais” para as coisas pode ser importante e pode fornecer aberturas para entender como navegamos no mundo.

Do ponto de vista dos Estados Unidos, o feminismo desde o início dos anos 1990 – mesmo em suas formas dominantes (principalmente norte-americana, britânica e anglófona) – tem sido continuamente desafiado a abraçar questões centrais às culturas da diáspora. Nos Estados Unidos, especificamente, o feminismo tem se expandido cada vez mais para atender às preocupações das comunidades negras, latinas e asiático-americanas que compreendem a pluralidade de culturas urbanas americanas neste momento; muitas das teorias feministas mais importantes e influentes citadas na escrita acadêmica e artística hoje foram escritas por pessoas identificadas como mulheres dessas comunidades (incluindo mulheres trans).

Além da discussão do essencialismo como um quadro de investigação e daquela afirmação geral sobre os feminismos, meu próximo ponto aqui seria questionar a expressão arte global, já que a arte, do modo como entendemos esse termo hoje, é uma construção europeia, desenvolvida no início do período moderno em relação às culturas criativas das partes colonizadas do mundo que a Europa procurava dominar (“arte” era assim oposta a “artefato”); pessoas brancas faziam “arte”, pessoas de cor colonizadas faziam “artefatos”, e cidades europeias como Viena foram estruturadas em torno de museus construídos para acomodar arte ou artefatos – os museus de arte e história natural do mundo ocidental). Indiscutivelmente, então, qualquer mobilização do termo “arte” já é sempre eurocêntrica.

O que poderia ser mais interessante neste momento seria encontrar outros termos e estruturas por meio dos quais examinar e exibir ou circular a produção visual e criativa de pessoas de culturas não europeias (embora, neste momento, muitos tenham sido treinados em euroescolas de arte de estilo americano, então não é como se elas estivessem desconectadas desse sistema). O que estou argumentando aqui é que adicionar obras de mulheres do chamado sul global às mesmas estruturas – digamos, bienais ou feiras de arte – provavelmente muda pouco em termos do eurocentrismo desses sistemas. Também é preciso perguntar: quem está se beneficiando com essa inclusão? Geralmente colecionadores ricos e operadores do mundo da arte empoderados.

Dito isso, a solução para a exclusão é obviamente não recusar a inclusão de qualquer trabalho de mulheres de outras culturas/sociedades em bienais e outras exposições internacionais de arte. Em vez disso, estou sugerindo como um imperativo feminista que nos esforcemos para estar muito mais conscientes da lógica excludente embutida em todos esses sistemas associados ao mundo da arte, que surgiram do colonialismo (os encontros que os europeus tiveram com outros), industrialismo e capitalismo, patriarcado e outros sistemas europeus de crença e valor. Portanto, não são apenas os estudiosos (e acadêmicos, no modelo dos conceitos europeus de conhecimento) que replicam a branquitude. A branquitude, o patriarcalismo e o heteronormativo estão baseados em sistemas de classes e outros valores eurocêntricos implícitos ou explícitos, estão embutidos nos discursos e estruturas materiais do sistema de arte global, como você o chama.

**P /** Como historiadoras da arte do sul global consideramos a produção acadêmica euro-americana sobre arte feminista, especialmente a literatura produzida nos Estados Unidos e Reino Unido, extremamente instigante. Essa literatura, porém, parece muitas vezes reinventar e recuperar o discurso do privilégio que, segundo a artista negra portuguesa Grada Kilomba, assemelha-se a um feitiço, em que todos os Outros só podem existir se forem a imagem dos privilegiados. Por outro lado, analisando o campo das produções artísticas, uma das obras mais emblemáticas no campo da história da arte feminista é *The dinner party* da artista norte-americana Judy Chicago, obra, aliás, brilhantemente analisada por você. Como historiadoras do sul global, porém, entendemos que a obra parece conter os limites etnocêntricos do feminismo euro-americano, uma vez que as mulheres heroínas convidadas por Judy Chicago para sentar-se à mesa são todas brancas. Na obra não há nenhuma alusão às heroínas do Novo Mundo, e as mulheres negras são nomeadas em alguns ladrilhos, colados ao chão, parecendo encarnar o lugar que o feminismo branco euro-americano lhes destinou, o que, faz pensar, reafirma as opressões do patriarcado.

**AJ /** Seus sentimentos e suspeitas sobre as narrativas dominantes nos EUA sobre arte e teoria feministas estão bem colocados. Dito isso, deixe-me esclarecer alguns pontos. As 39 heroínas da mesa de Chicago não são todas brancas; a artista inclui figuras de deusas pré e não europeias (incluindo Kali, a deusa hindu), bem como Hatshepsut (o faraó egípcio), Sacajawea (certamente uma heroína do Novo Mundo!), e Sojourner Truth (a abolicionista feminista negra dos EUA). Apenas pontuando.

*The dinner party* foi concebido há 50 anos, então faz sentido honrá-lo como trabalho histórico e entender o lugar e os sistemas em relação aos quais foi desenvolvido – a própria trajetória de Chicago tentando abrir caminho no contexto do mundo da arte de Los Angeles, altamente dominada pelos homens e brancos, nos anos 1970, durante e após o desenvolvimento do Programa de Arte Feminista e outras instituições e discursos fundamentais para o movimento de arte feminista dos EUA. Chicago merece crédito total por seu trabalho independente na fundação de alguns desses locais-chave e por avançar com um modo alternativo de sustentar uma prática artística feminista sem depender dos centros dominantes do mundo da arte do Ocidente, que rejeitaram seu trabalho atacado até muito recentemente.



Figura 1

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm.

Fonte: Google Arts & Culture.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dinner-party-by-judy-chicago/3wEk27VXwPOKGA?hl=pt-BR>. Acesso em: 23 set. 2022



Figura 2

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Prato Kaly, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm. Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: [https://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner\\_party/place\\_settings/kali](https://www.brooklynmuseum.org/easca/dinner_party/place_settings/kali). Acesso em: 23 set. 2022



Figura 3

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Prato Hatshepsut, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm. Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/166072>. Acesso em: 23 set. 2022

Em suma, não se vai a *The dinner party* por uma visão não centrada nos EUA ou não predominantemente branca da história de mulheres notáveis na história mundial. As obras de arte são sempre de seu tempo e lugar, e há pouco sentido em olhar para a arte feminista americana, britânica ou europeia em geral para exemplificar uma visão de mundo mais ampla de como o feminismo e a arte como estruturas e formas de pensar e fazer podem empoderar as mulheres criadoras identificados, digamos, com a América do Sul.

**P /** A imagem da vulva como elemento imagético principal em *The dinner party*, de Chicago, foi extremamente criticada pelas feministas não essencialistas, uma vez que se trata de imagem colada às concepções milenares do “ser mulher”. Assim, as não essencialistas procuravam em suas críticas desassociar a sexualidade do discurso biologizante. Em 2020, contudo, a artista plástica brasileira Juliana Notari apresentou ao público em suas redes sociais seu obra *Diva*: a escultura de uma grande vulva a céu aberto, em vermelho intenso, em Pernambuco, Nordeste do Brasil. A obra sofreu várias críticas provenientes de grupos masculinos da extrema-direita, de grupos identitários de orientação de gênero e também do Movimento Negro, uma vez que os operários que trabalhavam na construção de *Diva* eram negros. Ao entrevistar a artista, Juliana afirmou que aquela vulva não encarnava o “feminino”, mas os traumas de 500 anos de história do Brasil. A escultura *Diva* foi construída em uma área que durante mais de três séculos foi lugar das *plantations* de cana-de-açúcar. *Diva*, para Juliana Notari, é uma imagem traumática de nossa história. Assim, representa os traumas do colonizado impostos pelo colonizador branco e patriarcal. Comparando a imagem simbólica das vulvas de Chicago e de Notari, será que podemos pensar em uma expansão da imagem e da própria arte produzida por mulheres que, agora, abrange as pautas de todos os Outros oprimidos pela história colonial, uma vez que *Diva* representa os traumas dos negros escravizados, dos povos indígenas quase dizimados, dos grupos LGBTQIA+ e do lugar de todas as mulheres na sociedade brasileira – sociedade em que o feminicídio é dos mais elevados na América Latina?

**AJ /** Essa é uma questão complexa. Eu argumentaria contra a confirmação do significado de uma obra alinhando-a (pelo menos não inteiramente) com as palavras do artista. Notari sem dúvida tem todas essas complexidades em mente, mas as preocupações dos membros do Movimento Negro também me parecem legítimas e fazem parte do significado e valor do trabalho, especialmente dentro



Figura 4

Niki de Saint Phalle e Jean  
Tinguely, *HON*, 1966.  
Escultura

Fonte: NikideSaint-Phalle.org.  
Disponível em: [http://  
nikidesaintphalle.or-  
g/50-years-since-hon/](http://nikidesaintphalle.org/50-years-since-hon/).  
Acesso em: 23 set. 2022

de seu contexto de origem. Claro, a outra parte do contexto é a poderosa extrema-direita no Brasil sob o regime de Bolsonaro – e, como nos Estados Unidos e países europeus, o uso da luta feminista, *queer* ou negra para mobilizar sua base por meio de uma retórica odiosa. Nesse contexto, *Diva* parece fantástica como um gesto feminista radical, com certeza.

Dito tudo isso, adoro a descrição de Notari de 20 homens trabalhando sob o sol para “dar à luz” *Diva*. Esse projeto me remete aos homens envolvidos em *Hon*, de Niki de Saint Phalle, de 1968, um gigantesco corpo feminino nu reclinado com a vagina formando uma abertura para os visitantes do Moderna Museet, na Suécia, poderem ver suas várias exposições (ela produziu o trabalho sob a liderança de Pontus Hultén no museu e com a contribuição de Jean Tanguely e Per Olof Ultvedt). Envolver os homens na construção e no desenvolvimento da arte feminista me parece uma estratégia poderosa – seu “trabalho” torna-se a força que ativa uma peça que, no caso de Notari, simboliza a força da própria natureza (quer feminizemos ou não a natureza como “mãe”), bem como o poder da criatividade feminina.

**P /** Retomando Grada Kilomba, a artista diz que nosso desafio como o Outro da branquitude e do discurso feminista branco euro-americano, que ela considera racista, uma vez que não incorpora a vivência de outras mulheres, é investir em nossa singularidade, porque essa vai além dos discursos feministas do *mainstream*, já que, do seu ponto de vista, este último falhou ao não incluir a história colonial como parte da luta feminista. A pergunta que se coloca é: será a arte produzida por mulheres do sul global a arte do futuro?

**AJ /** Não tenho certeza de como responder a essa questão, pois sei muito pouco sobre a arte realizada no sul global – embora tenha sérias reservas em reivindicar futuros utópicos, enquanto ainda aplicamos a mesma terminologia (“arte”) e assumimos as mesmas estruturas existentes agora, a respeito de como o complexo da “arte global” pode mudar radicalmente os futuros. Acho que é necessário um trabalho mais duro – trabalho de historicização e questionamento no nível mais profundo de como essas estruturas funcionam, quais aspectos delas ainda retêm e replicam valores eurocêntricos. É claro que o “feminismo” como conceito também é eurocêntrico, como bem sei. E minha escrita em inglês não ajuda no problema!

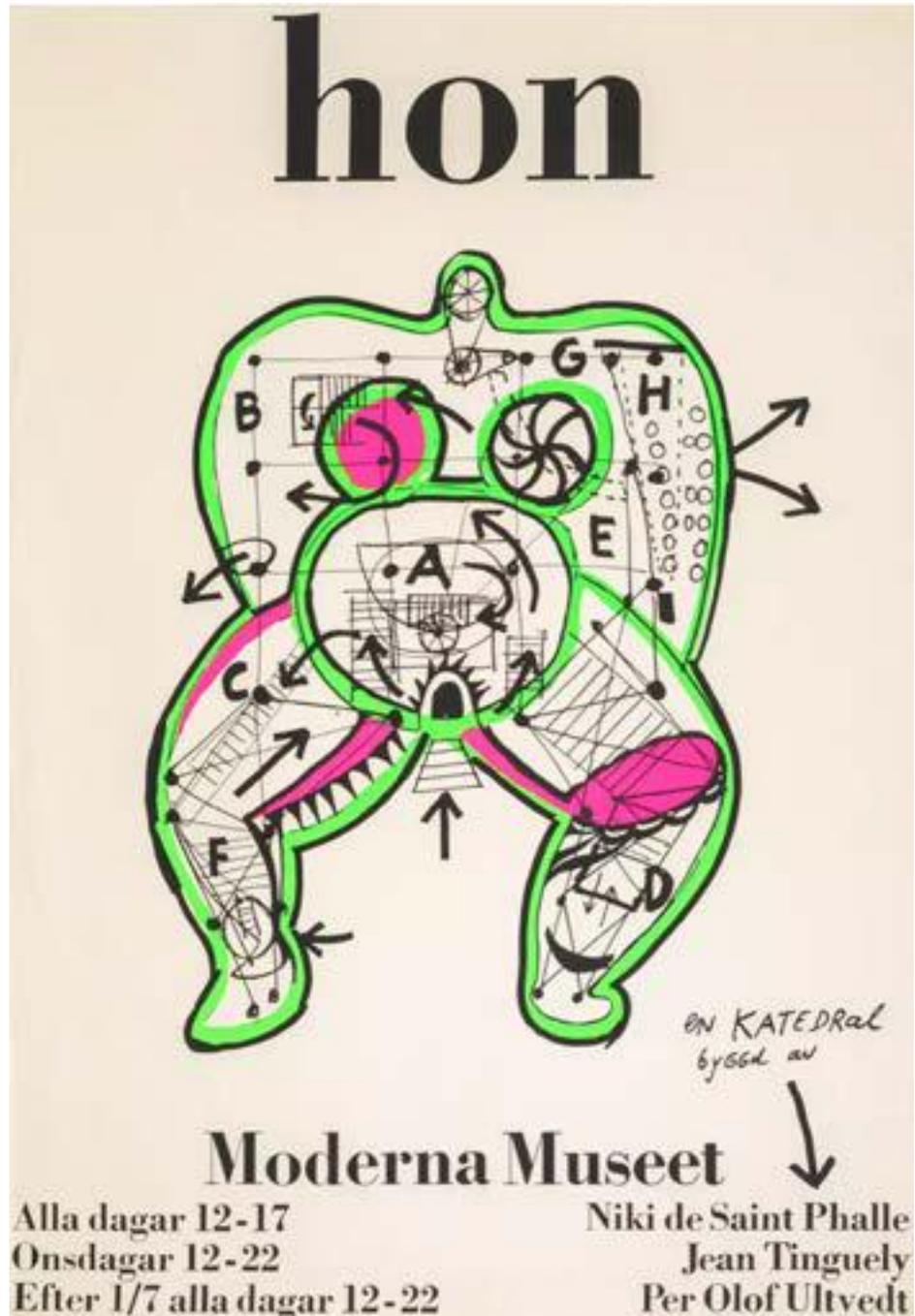


Figura 5  
Niki de Saint Phalle, *HON*:  
*Moderna Museet*, 1966.  
Litografia Fonte: Artsy.net.  
com. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/niki-de-saint-phalle-hon-moderna-museet>.  
Acesso em 23 set. 2022



**Figura 6**  
Juliana Notari, *Diva*, 2020.  
Intervenção na paisagem.  
Concreto armado, resina e  
pigmento, 33 x 16 x 6m.  
Fonte: juliananotari.com.  
Disponível em: <https://www.juliananotari.com/diva-intervencao/>.  
Acesso em 23 set. 2022

Pessoalmente, acho que a escrita feminista negra nos EUA e o trabalho feminista indígena são os mais empolgantes quanto à reformulação dos próprios termos pelos quais entendemos como corpos e produções culturais passam a significar socialmente em vários contextos. Essa área de investigação é, na minha opinião, a mais valiosa neste momento. Por exemplo, a linha de pensamento articulada por Linda Tuhiwai Smith e Lee Wallace em Aotearoa, Nova Zelândia, onde fiz algumas pesquisas sobre performance *queer* recentemente, não interroga apenas os binários ocidentais. A obra muda nosso quadro de referência ao argumentar que conceitos europeus como homossexualidade devem ser entendidos em relação às formas de incorporação sexual encontradas no Pacífico. Como Wallace argumenta em seu livro *Sexual encounters* (2003), os europeus não desenvolveram ideias heteronormativas de sexualidade binária (definindo sujeitos em termos de escolha de objeto hétero *versus* homossexual) até encontrar essas formas radicalmente diferentes de expressar sexo/identidade de gênero.

**P /** Sua abordagem metodológica para análise de trabalhos artísticos é pautada na relação da cultura visual com políticas de identidade, incluindo o *queer*. Reconhecendo a heterogeneidade desse conceito e o seu modo de leitura das imagens, como você tem percebido a manifestação do *queer* na arte no contexto da pandemia? Como você entende os conceitos “*queer*”, “*gender performance*” e “*performativity*”? Como percebe a relação entre feminismo e *queer*?

**AJ /** Aqui eu indico o livro que escrevi abordando genealogias de performance *queer* – *In between subjects: a critical genealogy of queer performance* – cujos dois últimos capítulos (“Other” e “Trans”) lidam mais diretamente com essas formas alternativas de sexo/experiência de gênero e corporificação encontradas no Pacífico entre os povos indígenas. Meu feminismo sempre foi aberto a articulações *queer*. E, desde o início dos anos 2000, teorias *queer* e trans e obras de arte e performance têm sido cada vez mais centrais para o meu feminismo. Na minha opinião, o feminismo não faz sentido a menos que compreenda e abrace as identificações interseccionais de cada corpo/gênero. Não há “mulher” sem sexo, raça/etnia, classe, nacionalidade, sem corpo – todas essas outras identificações, que tentamos nomear, nunca são separáveis ou discretas na forma como as vivenciamos e nos modos como funcionam culturalmente. Aqui, o feminismo negro tem sido pioneiro (a teórica Kimberlé Crenshaw, por exemplo, desenvolveu a teoria da “interseccionalidade” na década de 1980).

**P /** Você toma de empréstimo a expressão “vulnerabilidade radical” de Michelle Jarman (2005) ao analisar a produção artística de Laura Aguilar. Jarman estuda a deficiência a partir de teorias pós-coloniais e sugere “vulnerabilidade radical” como uma condição enfrentada por aqueles considerados monstruosos diante da medicina, vista pela autora como “colonizadora de corpos”. A monstruosidade, como também destaca a autora, carrega a potência de desestabilizar a ordem dos considerados normais. Nesse aspecto, como a “vulnerabilidade radical” pode ser entendida no confronto de discursos hegemônicos em torno do corpo e da diferença?

**AJ /** Acho que aqui vocês resumiram a situação e a utilidade da teoria de Jarman bem. Eu apenas acrescentaria (expandindo minha resposta à questão anterior) que capacidade física é apenas outra maneira de entender/avaliar as pessoas – então precisamos reconhecer isso, em vez de sucumbir aos ideais culturais de perfeição corporal (que na verdade são impossíveis de alcançar). Vou dar um exemplo de como é importante considerar nossa vulnerabilidade em relação aos ideais ou normas da função corporal – nunca me considerei deficiente, mas na verdade tenho vários problemas de saúde que restringem meu movimento físico e minha capacidade mental/emocional. (Tais limites são endêmicos ao ser humano, é claro!) Levei décadas vivendo em uma sociedade altamente competitiva (configurações acadêmicas predominantemente brancas e predominantemente Wasp,<sup>1</sup> principalmente nos EUA, mas também no Reino Unido e Canadá), que tende a nos envergonhar em termos de limites corporais/cognitivos, para começar a entender que minha vergonha é, na verdade, parte dos efeitos de viver em um regime hipercapitalista e competitivo. Ao me recusar a aceitar esse regime velado e internalizado e ser mais aberta a mim mesma e aos que me rodeiam sobre meus limites, posso finalmente viver uma vida menos ansiosa, mais conectada à comunidade e às alegrias que podem ser assim encontradas. O capitalismo tardio quer que sejamos atomizados uns dos outros – e consegue isso por meio de ideologias e mecanismos que envolvem sentimentos de vergonha. Trabalhos como o de Aguilar encorajam esse reconhecimento potente: aceitar a própria vulnerabilidade radical, recusar a fragmentação e conectar-se com os outros por isso constituem um ato radical.

---

<sup>1</sup> NT. Termo inglês que se refere a branco, anglo-saxão e protestante (*White, Anglo-saxon and Protestant*).

**P /** Como curadora, quais são os desafios da prática curatorial feminista no *global art complex*? Existe a possibilidade de repensarmos o papel da curadoria pelo feminismo? Qual seria o caminho para a curadoria de trabalhos de teor ativista?

**AJ /** Aqui posso apontar para o meu novo projeto de livro interrogando o complexo de arte global – sua estrutura eurocêntrica, racista, sexista/misó-gina, heteronormativa, pró-capital. Eu já articulei uma série de pontos-chave desse projeto nas respostas anteriores. Projetos curatoriais feministas neste nosso mundo hiperconectado são, a meu ver, convencionalmente entendidos como antirracistas, descolonizadores, antipatriarcais, anti-heteronormativos e encenados com uma consciência aguda da situação específica da curadoria, dos materiais/obras de arte e do(s) local(is) em que se posicionam esses materiais. Recentemente, fiz a curadoria de uma grande exposição que exemplifica como abordo essa proposta. Minha exposição *Queer Communion: Ron Athey* (que foi montada em 2021 na Participant Inc., Nova York e ICA Los Angeles) apresentou a carreira de mais de 30 anos desse grande artista performático *queer* de Los Angeles por meio de uma estrutura cultural mais ampla que posicionou sua carreira e performances como uma janela para a formação e empoderamentos comemorativos da comunidade *queer* dentro e fora de Los Angeles. Na minha opinião, o feminismo desse *show* estava em entender e abraçar o trabalho de Athey e a criatividade vivida, e o contexto radicalmente aberto de gênero/sexo de formas extremas de arte BDSM e performance em clubes, um contexto em que uma miríade de artistas feministas (incluindo, eu diria, o próprio Athey) exploram o empoderamento cultural por meio de desdobramentos diretos de seus corpos.

Dessa forma, peço a todas as pessoas envolvidas com curadoria e pesquisa, que buscam ativar os objetivos feministas, que ampliem nossa caixa de ferramentas conceitual e política para que possamos entender as complexidades de toda identificação. Meu trabalho atual – por exemplo, o capítulo final do meu livro *In between subjects*, que, como observado, é intitulado “Trans” – insiste em uma abordagem feminista que abraça qualquer artista, *performer* ou teórico/a que promova os objetivos de uma ampla visão feminista: interrogar e minimizar os efeitos das estruturas de poder, além dos mundos da arte e da performance.

**Cláudia de Oliveira** é doutora em história social (UFRJ), professora associada de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro permanente do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Júlia Mello** é doutora em artes visuais (PPGAV/EBA-UFRJ), professora no Núcleo de Design do Centro Universitário Faesa. É pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo.

Dossiê submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MELLO, Júlia; OLIVEIRA, Cláudia de. Feminismo, o sistema de arte global e identidade: entrevista com Amelia Jones. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 261-276, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## *Feminism, the global art system and identity: interview with Amelia Jones\**

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114  
olive.clau@gmail.com

Júlia Mello

 0000-0001-8454-2453  
juliaalmeidademello@gmail.com

### *Abstract*

*In this interview, art historian Amelia Jones shares reflections around the emergence of feminist art in the field of art and the system she calls Global Art, considering works that include black feminist writing in the US and indigenous feminist work. Her methodological approach to the analysis of artistic works is based on the relationship between visual culture and identity politics, including queerness.*

### *Keywords*

*Contemporary Art. Feminism. Global Art system.  
Judith Chicago. Juliana Notari.*

**Question /** *Dr. Jones, as one of the great thinkers and scholars of feminist art, we would like to begin this interview by asking some questions that we believe will be extremely enlightening both for scholars in the field of feminist art history and for art history in general. What do you think about the emergence of feminist art and women's studies in the arts field? What are the specificities of this field in terms of research practices and methods? What contribution might feminist art and its new epistemologies have made to the history of art as a whole and to the study of women artists in particular?*

**Amelia Jones /** *At this point in my career, 20-30 years after I began developing a feminist method to study histories of art and performance – a method that was fairly orthodox within academic thinking of the time – feminism is no longer a method (or no longer only a method) for me but defines my world view and is deeply embedded in my way of thinking. That said, all my work and thinking is indebted to feminism. Feminist approaches and political urgencies have provided me with a mode of critical thinking that deeply questions the intersecting effects of structures of power in and beyond the art world. This has led me to embrace post- and de-colonial critique, anti-racist methods, and queer theory, all of which in turn rely on aspects of class-critical analysis (often based in attenuated versions of Marxism and Freudianism). All of this, in turn, I relate to a historical approach to ideas, whether they be shared in written form (intellectual history) or through activism or through art and performance.*

*Ultimately, for me, feminism offers a politics of seeing and understanding and articulating that is deeply informed by compassion and empathy and a concern for equity and an embrace of difference of all kinds. Feminism affords both a critical approach and an openness to otherness – an awareness that not even its own claims at any one point in time or in any one place are inherently correct or beyond question. In this way, my feminism has taught me that, rather than acting out of a sense of righteousness based on my world view, I must look, listen, and be humble.*

**Q /** *In many of your books and lectures, you have criticized the inequalities of the Global Art system: a universe that, according to you, harbors a discourse constructed from the colonialist ideologies of class, race, and gender. On the other hand, we have seen that since approximately the 1980s, there has been a dispute between essentialist and post-essentialist feminists in the Global North that, in a way, seems to us to be a struggle for power between white Euro-American women*

*which effectively excludes diasporic women: Muslim, Asian, African, indigenous and Latin-Americans. This dispute also happens in the art world. How do you see the inclusion of diasporic women artists in the Global Art system, if many scholars from the Global North seem to reproduce the oppressive, capitalist, and patriarchal schemes of whiteness?*

**AJ /** *I agree with your suggestion that the fierce debates about essentialism, which took place primarily in the UK and US in the 1980s and 1990s, were narrow and articulated the concerns of mostly white upper-middle class educated women in these places. That said, they taught me a lot about how to think about the effects of feminist art (or the effects of art seen from a feminist point of view). I have recently written a history of essentialism in relation to feminism which made me appreciate how these frameworks can help us understand all questions of difference.<sup>1</sup> I end by attending to the questions raised for feminism by transgender people, identifications, and works. So, I still think, philosophically speaking, our desire to find “essential” meanings to things can be noteworthy and can provide openings to understand how we navigate the world.*

*From a US point of view, feminism since the early 1990s – even in its dominant (primarily North American, British and anglophone) forms – has continually been challenged to embrace issues central to diasporic cultures. In the US, specifically, feminism has increasingly expanded to address the concerns of Black, Latinx, and Asian American communities comprising the plurality of American urban cultures at this point; much of the most important and influential feminist theory cited in academic and art writing today was written by women-identified people from these communities (including transwomen).*

*Beyond the discussion of essentialism as a frame of inquiry and that general assertion about feminisms, my next point here would be to question the term of “Global Art,” since art, as we understand this term today, is a European construct, developed in the early modern to modern periods in relation to the creative cultures of colonized parts of the world Europe sought to dominate (“art” was thus opposed to “artifact”; white people made “art,” colonized people of color made “artifacts,” and European cities such as Vienna were structured around museums built to*

---

<sup>1</sup> Amelia Jones, *Essentialism, Feminism, and Art: Spaces where Woman ‘Oozes Away’, Companion to Feminist Art and Theory*, ed. Hilary Robinson and Maria Elena Buszek (Oxford: Blackwell, 2019).

*accommodate either art or artifacts – the art and natural history museums of the Western world). Arguably, then, any mobilization of the term “art” is always already Eurocentric. What might be more interesting at this point would be to find other terms and structures through which to examine and display or circulate the visual and creative production of people from non-European based cultures (although at this point, many have been trained in Euro-American style art schools, so it is not as if they are disconnected from this system). What I am arguing here is that adding works by women from the so-called Global South to the same structures – say, biennials or art fairs – arguably changes little in terms of the Eurocentrism of these systems. One also has to ask: who is benefiting from this inclusion? Usually wealthy collectors and empowered art-world operators.*

*That said, the solution to the exclusion is obviously not to refuse to include any work by women from other cultures/societies into biennials and other international art exhibitions. Rather, I am suggesting as a feminist imperative that we strive to be much more aware of the exclusionary logic built into all these systems associated with the art world, all of which grew out of colonialism (the encounters Europeans had with others), industrialism and capitalism, patriarchy, and other European-based systems of belief and value. So, it’s not just scholars (and scholarship, in the model of European concepts of knowledge) who replicate whiteness. Whiteness, patriarchal, heteronormative, class-based, and other implicit or explicit Eurocentric values are built into the discourses and material structures of the Global Art system, as you call it.*

**Q /** *As art historians from the Global South, we find the Euro-American scholarly production on feminist art, especially the literature produced in the US and UK, extremely thought-provoking. However, this literature often seems to reinvent and reproduce a discourse of privilege that, according to the black Portuguese artist Grada Kilomba, resembles a spell, where all Others can only exist if they are in the image of the “Privileged”.*

*On the other hand, analyzing the field of artistic productions, one of the most emblematic works in the field of feminist art history is The Dinner Party by North American artist Judy Chicago – a work brilliantly analyzed by you. However, as a historian of the Global South, we understand that the work seems to contain the ethnocentric limits of Euro-American feminism, since the heroines invited by Judy Chicago to sit at the table are all white. In the work there is no allusion to the heroines of the New World and black women are only named on some tiles, glued*

*to the floor, which seem to embody the place that white Euro-American feminism has destined for them, apparently a reaffirmation of the oppressions of patriarchy. What is your opinion on that?*

**AJ /** *Your feelings and suspicions about US-dominant narratives on feminist art and theory are well placed. That said, let me clarify a few points. The 39 heroines at Chicago's table are not all white; the artist includes pre- and non-European goddess figures (including Kali, the Hindu goddess), as well as Hatshepsut (the Egyptian pharaoh), Sacajawea (certainly a heroine of the New World!), and Sojourner Truth (the Black feminist abolitionist from the US). Just worth noting.*

*The Dinner Party was conceived 50 years ago so it makes sense to honor it as a historical work and to understand the place and systems in relation to which it was developed – Chicago's own trajectory trying to make her way within the highly male dominated and white Los Angeles art world, the larger context of c. 1970s Los Angeles, during and after the development of the Feminist Art Program and other institutions and discourses key to the US feminist art movement. Chicago deserves full credit for her maverick work in founding some of these key sites, and for forging ahead with an alternative way to sustain a feminist art practice without dependence on the dominant art world centers of the West, which rejected her work wholesale until very recently.*

*In sum, one does not go to The Dinner Party for a non-US-centric or non-white-dominant view of the history of notable women in world history. Art works are always of their time and place, and there is little point in looking to American or British or European feminist art in general to exemplify a broader world view of how feminism and art as frameworks and ways of thinking and making might empower women-identified creators in, say, South America.*

**Q /** *The image of the vulva as the main visual element in Chicago's The Dinner Party was highly criticized by non-essentialist feminists, as an image fixed to millenary conceptions about "Being a Woman". In their criticism the non-essentialists sought to disassociate sexuality from the discourse of biology.*

*However, in 2020 the Brazilian artist Juliana Notari presented on social media her work Diva: a sculpture of a large vulva dug into an open field, in intense red, in Pernambuco, Northeast Brazil. This work was criticized by extreme right-wing male groups, gender-oriented identity groups and also by the Black Movement, since the workers who worked on the construction of Diva were black.*

*When I (Claudia de Oliveira) interviewed the artist, Juliana stated that that vulva did not embody the “feminine”, but the traumas of 500 years of Brazilian history. The Diva sculpture was built in an area that was for more than three centuries the site of sugar cane plantations. Diva, for Juliana Notari, is a traumatic image of our history. Thus, it represents the traumas of the colonized imposed by the white and patriarchal colonizer.*

*Comparing the symbolic image of the vulva in Chicago and Notari, can we think of the latter as an expansion of both the image and of feminist art itself, in that it now encompasses the concerns of all Others oppressed by colonial history, since Diva represents the traumas of enslaved blacks, decimated indigenous peoples, victimized LGBTQIA+ groups and the place of all women in Brazilian society—society in which femicide is among the highest in Latin America?*

**AJ /** *This is a complex question. I would argue against confirming the meaning of a work by aligning it (at least not entirely) with the words of the artist. Notari no doubt has all these complexities in mind, but the concerns of members of the Black Movement also seem legitimate to me and form part of the meaning and value of the work, especially within its home context. Of course, the other part of the context is the powerful far right in Brazil under Bolsonaro’s regime – and, as in the US and European countries, the use of feminist, queer, or Black struggle to mobilize their base through hateful rhetoric. In that context Diva looks pretty fantastic as a radical feminist gesture for sure.*

*In short, I love Notari’s description of 20 men laboring under the sun to “give birth” to Diva. This project brings to my mind the men involved in Niki de Saint Phalle’s Hon of 1968, the gargantuan reclining nude female body with vagina forming the opening for visitors to the Moderna Museet in Sweden to view the various displays inside (she produced the work under Pontus Hultén’s leadership at the museum, and with the input of Jean Tanguely and Per Olof Ultvedt). Involving men in the construction and development of feminist art seems like a powerful strategy to me – their “labor” becomes the force activating a piece, in Notari’s case, which symbolizes the force of nature itself (whether or not we feminize nature as “mother”) as well as the power of female creativity.*

**Q /** *Returning to Grada Kilomba, the artist says that our challenge – as the Other of whiteness and of the white Euro-American feminist discourse, which she considers racist since it does not incorporate the experience of Other women – is to*

*invest in our own uniqueness, which goes beyond mainstream feminist discourses since, from her point of view, the latter has failed to include colonial history as part of the feminist struggle. Do you think that the art produced by women from the Global South can be the art of the future?*

**AJ** / *I'm not sure how to answer this since I know very little about art being made in the Global South – although I have grave reservations about claiming utopian futures while still applying the same terminology (“art”) and assuming the same structures existing now as the “global art” complex can radically change futures. I think harder work is needed – work historicizing and questioning on the deepest level how these structures function, what aspects of them still retain and replicate Eurocentric values. Of course, “feminism” as a concept is also Eurocentric, as I am well aware. And my writing in English doesn't help the issue!*

*I personally find Black feminist writing in the USA and indigenous feminist work the most exciting in terms of actually reshaping the very terms by which we understand how bodies and cultural productions come to mean socially in various contexts. This area of inquiry is to my mind the most valuable right now. For example, the line of thought articulated by Linda Tuhiwai Smith and Lee Wallace in Aotearoa New Zealand, where I've done some research on queer performance recently, not only interrogates Western binaries. The work shifts our frame of reference by arguing that European concepts such as homosexuality must be understood in relation to forms of sexual embodiment found in the Pacific. As Wallace argues in her book *Sexual Encounters* (2003), Europeans did not develop heteronormative ideas of binary sexuality (defining subjects in terms of hetero versus homosexual object choice) until they encountered these radically different ways of expressing sex/gender identity.*

**Q** / *Your methodological approach to the analysis of artistic works is based on the relationship between visual culture and identity politics, including queer. Recognizing the heterogeneity of this concept and your way of reading the images, how have you perceived the manifestation of queer in art in the context of the pandemic? How do you understand the concepts “queer”, “gender performance” and “performativity”? How do you perceive the relationship between feminism and queer?*

**AJ** / *Here I would refer you to the book I wrote addressing queer performance genealogies – In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance – the last two chapters of which (“Other” and “Trans”) increasingly directly grapple*

*with these alternative forms of sex/gender experience and embodiment found in the Pacific among its indigenous people.<sup>2</sup> My feminism has always been open to queer articulations. And, since the early 2000s, queer and trans theories and art and performance works have been increasingly central to my feminism. To my mind, feminism makes no sense unless it understands and embraces the impossibly complex intersectional identifications of every gendered body/self. There is no “woman” without sexual, race/ethnic, class, national, able-bodiedness – all these other identifications, which we try to name, but which are never separable or discrete in the way we experience them and in the ways they function culturally. Here, Black feminism has been pioneering (the legal scholar Kimberlé Crenshaw, for example, developed the theory of “intersectionality” in the 1980s).*

**Q /** *You borrow the expression “radical vulnerability” from Michelle Jarman (2005), when analyzing the artistic production of Laura Aguilar. Jarman studies disability parting from post-colonial theories and suggests “radical vulnerability” as a condition faced by those considered monstrous in the face of medicine, seen by the author as a “colonizer of bodies”. This monstrosity, as the author highlights, also carries the power to destabilize order in those considered normal. In this aspect, how can “radical vulnerability” be understood in the confrontation of hegemonic discourses around the body and difference?*

**AJ /** *I think here you’ve summed up the situation, and the usefulness of Jarman’s theory, well. I would only add (expanding on my previous answer) that relative able-bodiedness is just another way in which we articulate ourselves and understand/evaluate those we encounter – so we need to recognize that, rather than succumbing to cultural ideals of bodily perfection (which in fact are impossible to achieve). I’ll give an example of how important it is to consider our vulnerability relative to ideals or norms of bodily function – I have never thought of myself as disabled, but in fact I have multiple health issues that constrain my physical movement and my mental/emotional functioning. (Such limits are endemic to being human, of course!) It has taken me decades of living in a highly competitive society (white dominant and predominantly WASP academic settings, mostly in the US, but also in the UK and Canada), which tends to shame us in terms of our*

---

<sup>2</sup> Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* (London/New York: Routledge, 2021).

*bodily/cognitive limits, to start to understand that my shame is actually part of the effects of living in a hyper-capitalist and competitive regime. By refusing to accept this covertly applied and internalized regime any longer and being more open with myself and those around me about my limits, I can finally live a less anxious life, one more connected to community and connection and the joys that can be found through these. Late capitalism wants us to be atomized from each other – and it achieves this through such ideologies and shaming mechanisms. Work such as Aguilar’s encourages this powerful recognition – that accepting one’s own radical vulnerability, refusing fragmentation, and connecting with others not in spite of it but through it – is a radical act.*

**Q /** *As a curator, what are the challenges of feminist curatorial practice in the “global” art complex? Is there a possibility of rethinking the role of curatorship through feminism? What would be the way forward to curating works with activist content?*

**AJ /** *Here I can point to my new book project interrogating the “global” art complex – its Eurocentric, structurally racist, sexist/misogynistic, heteronormative, pro-capital structures. I’ve already articulated a number of key points from this project above. Feminist curatorial projects in this hyper-connected world of ours are, to my mind, best understood as always already anti-racist, decolonizing, anti-patriarchal, anti-heteronormative, and staged with an acute awareness of the specific situatedness of oneself as a curator, of the materials/artworks one curates, and of the venue(s) in which one positions this material. I have recently curated a major exhibition that exemplifies how I approach this mandate. My exhibition *Queer Communion: Ron Athey* (which showed in 2021 at Participant Inc., New York, and ICA Los Angeles) presented the 30+ year career of this major queer performance artist from Los Angeles through a larger cultural framework that positioned his career and performances as opening a window onto the formation and celebratory empowerments of queer community in and beyond Los Angeles. To my mind the feminism of this show was in understanding and embracing Athey’s work and lived creativity, and the radically open gender/sex context of extreme forms of BDSM art and club performance, a context wherein myriad feminist artists (including, I would argue Athey himself) explore cultural empowerment through direct deployments of their bodies.*

*In this way, I would urge all curators and researchers seeking to activate feminist goals to broaden our conceptual and political toolbox so that we*

*understand the complexities of all identification. My current work – for example, the final chapter of my book In Between Subjects, which, as noted, is entitled “Trans” – insists on a feminist approach that embraces any artist, performer, or theorist who furthers the goals of a broad feminist mandate: interrogating and minimizing the effects of structures of power in and beyond the art and performance worlds.*

**Cláudia de Oliveira** is PhD in social history (UFRJ), associate professor of History of Art at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. Is a permanent member of the Fine Arts Post-graduate Program of the Federal University of Rio de Janeiro.

**Júlia Mello** is PhD in visual arts (PPGAV/EBA-UFRJ), professor at the Center of Design of FAESA University Center of Design FAESA. Is researcher at the Art Extension and Research Laboratory of the Federal University of Espírito Santo State.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MELLO, Júlia; OLIVEIRA, Cláudia de. Feminism, the global art system and identity: interview with Amelia Jones. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 277-286, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



## Poder, mulheres e feminismos nas artes

*Power, women and feminisms in the arts*

Talita Trizoli

 0000-0001-6508-2076



No âmbito dos estudos feministas, a complexa relação das mulheres com as dinâmicas e espaços de poder tem sido pauta da agenda do movimento político desde seus primórdios, seja pela demanda de participação no jogo democrático, passando pelo exercício profissional em postos de impacto econômico e simbólico, até a capacidade de elaboração discursiva nos processos epistemológicos.

Considerando aqui, entretanto, a complexidade, senão a impossibilidade em delimitar a categoria mulher, ainda que considerando também suas variantes linguísticas e matéricas, fato é que, mesmo com mais de um século de existência das ações do movimento feminista, em praticamente todos os setores laborais de significância política e econômica há baixa representação feminina, seja como agentes ou como problemáticas (assim como há irrisória presença de sujeitos racializados e de dissidência de gênero).

Entendendo o poder aqui não como uma entidade, mas como um complexo de relações entre sujeitos e instituições, as quais estão à mercê de uma imbricada equação de marcadores sociais, e em que seus respectivos movimentos e protocolos nos permitem compreender os meandros estratificados dos respectivos campos de atuação, interessa a este dossiê, que tem como enfoque o sistema das artes como território de debruçamento, a apresentação de artigos e ensaios que analisem, critiquem e questionem as tentativas, interdições, negociações e incongruências das relações de poder em relação às mulheres (conjunto esse entendido em uma perspectiva expandida do gênero, para além das delimitações biológicas e mesmo ontológicas).

Nesse sentido, abrimos o dossiê com a contribuição de Michelle Farias Sommer, mãe da Livy, mulher CIS branca, professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, curadora e ensaísta, e que optou por discutir uma temática ainda pouco cotejada pelas artistas brasileiras, ou pelo menos no caso das artistas com maior inserção no sistema econômico artístico: a(s) maternidade(s) e/ou maternagem(ns).

Nesse ensaio artístico-poético, Sommer discorre não apenas sobre a dimensão política das maternidades/maternagens, mas seu caráter de cisão da subjetividade na feminilidade, sua possibilidade de transcendência epistemológica e seu caráter imperativo no contexto de interdição ao aborto legalizado, a fim de analisar a falaciosa relação do mundo artístico (e do trabalho acadêmico)

com a experiência do cuidado. De declarações avessas à gestação de artistas mulheres e da inconveniência de crianças nos ambientes artísticos, até a outra ponta desse espectro, que luta ainda pela inserção de artistas-mulheres-mães no circuito profissional, Sommer aproveita a ocasião para dar visibilidade a artistas brasileiras que assumiram a temática da maternidade/maternagem em seus trabalhos sem meios-termos.

Em sequência, Guilherme Marcondes, sociólogo, homem CIS negro e pós-doutorando na Universidade Estadual do Ceará, dá continuidade a suas investigações sistêmicas sobre o meio artístico e seus jogos de consagração, cotejando dessa vez as condições de presença, inserção e negociação de jovens artistas racializadas no circuito comercial. Recapitulando de modo sintético as relações entre o pensamento feminista negro com o universo das artes visuais, Marcondes faz uso de entrevistas e depoimentos colhidos de 36 artistas mulheres negras, CIS e Trans, conscientes de sua condição estratégica no circuito, a fim de evidenciar nessas declarações e reflexões qual possível perfil de agente cultural com tais marcadores sociais teria a possibilidade de profissionalização e consagração – ou empoderamento, em um meio que propicia um desempoderamento sistemático.

Se a maternidade e a racialidade são aspectos de torção das agendas feministas em suas demandas de paridade nas relações sociais de gênero e poder, outro aspecto ainda pouco cotejado em uma perspectiva feminista pelas artistas brasileiras, pelo menos de maneira evidente e declarada, é o universo da pornografia como campo de interstício entre desejo e poder – aspecto esse tratado por Tie Jojima em seu artigo bilíngue. Curadora assistente na Americas Society, professora no Baruch College e doutoranda pela Central University of New York, além de *nissei* no Brasil e mulher CIS, Jojima tem pesquisado poesia experimental latino-americana, performance e tecnologia, ligadas ao movimento de arte pornô (1980-1982). Seu artigo analisa a produção de três artistas mulheres: Leila Mícolis, Teresa Jardim e Cynthia Dorneles; tomando o trio como estudo de caso, Jojima assevera o caráter político e assertivo do desejo feminino a partir da prática artística, em um contexto atravessado pela dupla-moral e conservadorismo formal no âmbito artístico, em concomitância a um viés de mudança na gestão política (o fim da ditadura civil-militar e a redemocratização no Brasil).

Já no ensaio de Mariana Leme, curadora, ensaísta e doutoranda de história, crítica e teoria da arte na Universidade de São Paulo, partidária da perspectiva decolonial e de crítica racial no sistema das artes, ainda que branca e mulher CIS, ocorre uma tessitura bastante crítica das restrições do conceito iluminista de liberdade, predominantemente branco e masculino, a partir da análise de pinturas canônicas francesas que se propõem a representar o arquétipo de tal condição política e existencial. Chamando a atenção para o fato de que as parcas representações da liberdade na condição da feminilidade ocorreram em um suporte “menor” na hierarquia acadêmica das belas artes, o mesmo ocorrendo com as representações de sujeitos da colônia, Leme sublinha justamente o apagamento desses agentes sociais em detrimento de um modelo universalista de liberdade ancorada na branquitude e masculinidade, e em que os trabalhos de Delacroix e David, ambos claramente políticos, mas seletivos, são representativos dessa postura – mas não deixando de lado a possível interrupção desses temas na pintura da francesa Marie-Guillemine Benoist.

O dossiê se encerra com a participação de um ensaio da artista Flora Himmelstein Moreira Leite, mestre em poéticas visuais pela Universidade de São Paulo, mulher CIS judia, com trajetória respeitosa pelo circuito artístico, e que tem se debruçado recentemente sobre as questões de profissionalização de jovens artistas e as dimensões do conceito de trabalho no fazer artístico – ainda que sua produção artística transite também por aspectos da hipernarrativa científica e por jogos simulatórios formais da fatura das obras. Com cadência narrativa que equilibra apontamentos de sua produção artística com reflexões da sociologia da arte e das práticas de crítica institucional, Leite alinhava didaticamente um percurso de idas e vindas que coloca em xeque as noções de valor, trabalho e tempo em um meio bastante hesitante de delimitações matéricas no que concerne a remuneração e precificação, mesmo sendo o território por excelência de especulação e nublagem financeira – e onde o artista é um dos agentes que permanece atuando sob uma neblina no horizonte.

É possível perceber nesse conjunto textual de investidas reflexivas como há um espraiamento dos jogos de poder no sistema artístico a partir de uma superposição de marcadores sociais e valores, os quais visam à manutenção de um sistema de privilégios simbólicos e econômicos, pois o poder não é uma condição ou uma entidade, mas um evento.

As autoras, artistas e autor convidados a contribuir para esta publicação, ainda que sem uma convivência direta para discutir seus temas de investigação para este dossiê, foram cirúrgicos na escolha de seus objetos de análise, justamente por capturar fissuras no sistema das artes que ainda são pouco contempladas por estudos críticos – isso quando não são historicamente ignoradas –, e tais contribuições, generosas e atentas, são sintomáticas de como há uma nova geração de pensamento crítico tomando lugar em um sistema mediado por valores formalistas e dúbios. Como organizadora desta publicação, sou eternamente grata pela confiança da revista *Arte&Ensaios* e à disponibilidade e confiança dos colegas de combate epistemológico nessa empreitada.

**Figuras 1 e 2**

*Corpo servil*, da série  
*O Lastro do Capital*.  
Dyana Santos,<sup>1</sup> 2020  
Escultura em aço, alumínio  
e cobre, 75 x 39 x 35cm  
acervo da artista  
Fotografia: Luci Sallum



<sup>1</sup> Dyana Santos é natural de Contagem-MG, mulher CIS, LGBTQIAPN+ e racializada, doutoranda na EBA-UFGM, trabalha com a construção de esculturas, objetos e instalações. Utilizando sua anatomia como referencial, cria estruturas vestíveis em aço oxidado, alumínio e cobre, junto a técnicas de costuras tradicionais de sua família, tocando aspectos da normatização dos corpos.

**Talita Trizoli é pós-doutoranda no IEB-USP.**

Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8564039932158601>.

Google Citations: <https://scholar.google.com/citations?user=y2or9SsAAAAJ&hl=pt-BR>

Publons: <https://publons.com/researcher/1763896/talita-tt-trizoli/>

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

TRIZOLI, Talita. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 288-293, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. e o sistema das artes

*“Mãelhação”: women-artists-mothers-academics-etc.  
and the arts system*

Michelle Farias Sommer

 0000-0002-8689-2622

### Resumo

Considerando o debate sobre mulheres-artistas e mulheres-artistas-mães no sistema das artes e a inserção recente do tópico ‘maternidade’ no universo acadêmico, o ensaio se propõe a contribuir para os questionamentos acerca das condições de produção artística e teórica e suas formas de legitimação a partir desse recorte. Da força de criação (aqui, em sua derivação literal) ao endereçamento de criação artístico-teórica das sujeitas (re) produtoras de arte, o que a palavra ‘artistas’ acoplada às expressões mulheres-mães-artistas e mulheres-mães-artistas-acadêmicas-etc. gera, hoje? Nesse contexto, as perguntas históricas suscitadas pelos estudos feministas são guias para (auto)validação de outras formas de criação, também teóricas, na associação feminismos-arte-maternidades-academia em uma perspectiva que situa pontos de vista a partir do Brasil sob a regência plural de precarizações. A ‘maternidade’ que invade a academia, porém, evidencia simultaneamente as gritantes ausências da falta de condições para a criação na divisão desigual do tempo e condições de produção também entre mulheres. E, assim, mantém-se em aberto a pergunta: ‘Quem é que não está aqui?’

### Palavras-chave

Arte contemporânea. Maternidade. Academia.

### Abstract

*Considering the debate about women-artists and women-artists-mothers in the arts system and the recent insertion of the topic ‘motherhood’ in the academic universe, the essay proposes to contribute to the questions about the conditions of artistic and theoretical production and its forms of legitimation based on this topic. From the force of creation (here, in its literal derivation) to addressing the artistic-theoretical creation of the subjects (re)producers of art, what does the word ‘artists’ mean when coupled with women-mothers-artists and women-mothers-artists-academics-etc. generates, today? In this context, the historical questions raised by feminist studies are guides for the (self)validation of other forms of creation, also theoretical, in the association feminisms-art-maternities-academy in a perspective that situates points of view from Brazil under the regency plural of precarizations. However, the ‘motherhood’ that invades the academy shows, simultaneously, the glaring absences of the lack of conditions for creation in the unequal division of time and production conditions also among women. And so the question remains open: ‘Who is not here?’*

### Keywords

Contemporary art. Motherhood. Academic field.

## Arte, experiência e subjetivação à luz e à sombra da maternidade

Se o fim, em uma experiência estética, é vivido como a consumação de um processo (Dewey, 2010), a experiência estética aliada – ou, melhor – em fricção à experiência plural da maternidade (não submetida a uma totalidade) é a literalidade da possibilidade de construção de um fim para outros inícios. Na experiência plural da maternidade, dividida em um antes e um depois de um processo de consumação sem fim (em termos de término e finalidade), pode estar, também, a autêntica experiência de consumir-se.

Consumir-se, sinônimos: extinguir, sumir, eliminar, reduzir, acabar, diminuir, evaporar, morrer, sucumbir, esgotar-se, esvaecer-se, *entregar-se*, cansar-se, extenuar-se, esfolar-se, gastar-se, afundar, dissipar, cessar, desaparecer, desfazer-se, apagar-se, dispersar-se, torcer, sofrer, padecer, afligir-se, roer-se.

Era uma vez uma mulher<sup>1</sup> que se tornou *tornando-se* – gerúndio incessante – mãe. Um hífen acopla-se à mulher / mulher-mãe / unificando e separando um mesmo (mesmo?) ser. A ambivalência é também fundadora da maternidade. Se não é possível apontar precisamente o que é a experiência – qualquer experiência, considerando sua qualidade individualizante – é possível, talvez, circunscrevê-la (Jay, 2005). Nesse sentido, as palavras experiência e liberdade podem ser análogas no sentido de que ambas, redundantemente utilizadas, nunca conseguem ser apreendidas em sua completude. Sobre a experiência materna, o mesmo. Logo, o esforço aqui reside em contextualizar a pluralidade de significados que operam junto-com e emergem a partir das transformações-revoluções do tornar-se *tornando-se* mulher-mãe.

Aqui, entende-se ‘maternidades’, no plural, a partir de perspectivas feministas contracoloniais interseccionais avessas à ‘instituição maternidade’, à maternidade compulsória e sua instrumentalização pelo patriarcado, e que,

---

<sup>1</sup> Neste ensaio, a terminologia mulheres pauta-se em critérios de autoidentificação de gênero e não endossa nenhuma classificação baseada em qualquer tipo de essencialismo biológico. Nesse contexto, considerando os atuais estudos de gênero, as abordagens feministas contracoloniais interseccionais são elementos estruturantes dessa perspectiva.

fundamentadas em um direito de escolha, atentam de forma crítica e ativista, para as práticas que constroem os recursos para o exercício da maternidade e maternagem como algo intrinsecamente pautado pelo meio em que ela se dá.

“Educação sexual para decidir, contraceptivos para não abortar, aborto legal para não morrer” é o lema da luta internacional pela legalização do aborto. Registra-se que, nas violências heteropatriarcais em relação aos direitos reprodutivos como um todo, o Brasil caminha em direção contrária às recentes conquistas do direito ao aborto em países latino-americanos.<sup>2</sup> Aqui, o aborto induzido é crime, com penas previstas de um a três anos de detenção para a gestante, e de um a quatro anos de reclusão para o médico ou qualquer outra pessoa que realizar o procedimento de retirada do feto. Em vez de um direito, o acesso ao aborto seguro, no Brasil, é um privilégio de classe.

Os contornos cambiantes da subjetividade, ou seja, nossa foto atual de (algum) reconhecimento de si é radicalmente alterada no nascimento da maternidade quando nascem, também, outros/novos processos de subjetivação derivados da acentuação do jogo de relações que se estabelece entre um eu-outro; um eu-é-o-outro na composição da díade mãe-bebê.<sup>3</sup>

No estranho familiar da nova composição, há uma certa sensação *homeless*, sem o ‘em casa’ do sentimento de reconhecimento de si. A casa se ampliou? A casa se dissolveu? Do encantamento ao apocalipse (e vice-versa), como recompor ou compor uma nova identidade entre fusões, difusões, misturas, fluxos nesse agora junto-com um eu-outro?

---

<sup>2</sup> Dos 13 países que integram a América Latina, seis legalizaram ou descriminalizaram a interrupção da gravidez: Argentina, Chile, Colômbia, Guiana, Guiana Francesa e Uruguai; outros seis permitem o procedimento, mas só em casos de a gravidez resultar de estupro ou poder causar a morte da mulher – o Brasil integra esse grupo. O Suriname é o único país sul-americano que proíbe o aborto em qualquer circunstância (Center for Reproductive Rights. Disponível em: <https://reproductiverights.org/maps/worlds-abortion-laws/>; acesso em out. 2022).

<sup>3</sup> Agradeço a interlocução de Cecília Cavalieri durante o processo de composição deste texto e a preciosa complementação da frase que adiciono aqui diretamente dos comentários realizados no manuscrito final: “esse eu-outro também é processual. pensando aqui: esse outro não nasce assim tão outro. esse tornar-se outro do bebê também não é dado. não de uma hora pra outra bebê deixa de ser um “órgão” para ser sujeito. tem aquela palavra que eu gosto... miríade. tem uma miríade de eu-outro antes de eu e de outro. eu-o / eu-ou / eu-out / eu-outr / eu-outro / u-outro / -outro / outro”.

Com o nascimento da maternidade, de forma circunstancial e mais ou menos momentânea, o imperativo micropolítico é categórico na regência das forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, envolvendo desejo e subjetividade para tudo aquilo que está concentrado na esfera da vida privada. É extenso o debate sobre a ausência de recursos estruturantes para o exercício da maternidade e maternagem, uma deficiência que se torna imediatamente visível após o nascimento. Na pauta da economia dos cuidados, entre tantos tópicos que excedem o tamanho deste ensaio, estão a remuneração do trabalho reprodutivo, a ampliação de licença-maternidade – atualmente pautada em 120 dias de acordo com a Consolidação das Leis do Trabalho, enquanto a Organização Mundial da Saúde preconiza mínimo de 180 dias de aleitamento materno exclusivo, evidenciando tempos díspares para dedicação exclusiva ao recém-nascido –, a presença e/ou ausência de redes de apoio (espontâneas ou pagas e respectivas questões intrínsecas a cada uma), a terceirização de cuidados na primeira infância etc.

Se, porém, a subjetividade hoje se caracteriza pela ubiquidade de um estado *over* disponível às exterioridades (Rolnik, 1998), como, então, relacionar-se novamente de outra forma (talvez nova) com o macropolítico nesse pós-nascimento? Sob a regência da economia do cuidado, o imperativo da vida adulta materna é, entre tantos outros, sobretudo um: reinventar-se.

No grande corte da maternidade – também literal, em que incidem revoltantemente os cortes das violências obstétricas impostos sobre os corpos subalternos e os metafóricos, tão plurais e diversos no sentido de ruptura de um mundo anterior tal e qual o conhecíamos – um hiato é introduzido na e para a composição mulher-mãe. E é nesse hiato, a partir da (des)construção da força criadora materna (avessa a romantismos e na plenitude frágil de sua fragmentação inerente), que reside, também, a potência do ato criador revolucionário da produção da diferença nos processos de subjetivação.

Da força de criação (aqui, em sua derivação literal) ao endereçamento de criação artístico-teórica das sujeitas produtoras de arte, o que a palavra ‘artistas’ acoplada às expressões mulheres-mães-artistas e mulheres-mães-artistas-acadêmicas-etc. gera hoje?

## Mulheres-artistas e/(ou?) mulheres-artistas-mães

“Existem bons artistas que têm filhos. Eles são chamados de homens”, disse a artista inglesa Tracey Emin em entrevista realizada em 2014, complementando: “a maternidade comprometeria o meu trabalho”.<sup>4</sup>

“Acho que ter filhos é a razão pela qual as mulheres não triunfam tanto como os homens no mundo da arte. Há muitíssimas mulheres com talento. Por que os homens alcançam posições tão importantes? Amor, família, filhos; uma mulher não quer sacrificar tudo isso”, afirma a artista sérvia Marina Abramovic em entrevista concedida em 2016. E acrescenta: “ter filhos seria um desastre para o meu trabalho”, “sou totalmente livre não tendo marido ou filhos”, “eu sou o trabalho de arte”.<sup>5</sup>

No bem-vindo debate público sobre as relações entre arte e maternidade, entre as muitas reações de mulheres-artistas-mães às polêmicas declarações de Emin e Abramovic, leem-se justificativas e argumentos que são tentativas manifestas de derrubar as teses das artistas. “Filhos podem impedir uma artista de ter êxito?” pergunta a matéria que publica a resposta da artista americana Hein Kho à entrevista de Abramovic.<sup>6</sup> “Você pode ser mãe e artista de sucesso”, afirma a plataforma *online* Artsy, em que várias mulheres-artistas-mães do mundo da arte posam com seus filhos.<sup>7</sup> “Todas as mulheres têm o direito de escolher ter filhos, ou escolher não ter filhos. E, como seus colegas homens, as artistas mulheres que optam por ter filhos não precisam sentir que precisam sacrificar suas carreiras ao se tornar mães”, conclui a matéria.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/people/tracey-emin-there-are-good-artists-that-have-children-they-are-called-men-9771053.html>. Acesso em out. 2022.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren-4892326.html> e <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortion-children-disaster-work>. Acesso em out. 2022.

<sup>6</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/cultura/1473174739\\_691531.html#:~:text=%E2%80%9CAcho%20que%20%5Bter%20filhos%5D,%C3%89%20importante](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/06/cultura/1473174739_691531.html#:~:text=%E2%80%9CAcho%20que%20%5Bter%20filhos%5D,%C3%89%20importante). Acesso em out. 2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-motherhood-won-t-hinder-your-career-as-an-artist>. Acesso em out. 2022.

Em 2018, Jori Finkel, jornalista americana, realiza o documentário *Artist and mother*, que investiga por que o mundo da arte contemporânea, que se orgulha de ser um espaço de absoluta liberdade de expressão, parece mais do que relutante em abraçar trabalhos de arte sobre maternidade.<sup>8</sup> E afirma: a maternidade é um dos últimos grandes tabus no mercado da arte, no mundo da arte contemporânea; e, “quando digo que é o último tabu, não quero dizer que seja literalmente indescritível, mas que é desvalorizado a ponto de não se falar sobre isso suficientemente”. “Onde está a maternidade nos livros didáticos? Onde está a maternidade nas exposições de museus? Às vezes, isso se infiltra no departamento de educação [...]”. E pergunta: “Como seria uma história da maternidade na arte?”<sup>9</sup>

Em 2019, o jornal *The New York Times*<sup>10</sup> noticia a história da curadora americana Nikki Columbus, que acusa o MoMA PS1 de rescisão de oferta de emprego para a vaga de curadora associada de performance do museu ao saber que ela havia dado à luz recentemente. Nikki, que entrou com uma ação de discriminação de gênero e discriminação de gravidez na Comissão de Direitos Humanos na cidade de Nova York, tornou público o acordo realizado com a instituição: além de compensação financeira pelos danos morais, o museu comprometeu-se a atualizar suas políticas destinadas a proteger as mulheres, pais e outros cuidadores que se candidatam a empregos ou trabalham na instituição e afirmou em nota, reproduzida na matéria do jornal: “Estamos satisfeitos com o acordo e estamos felizes em deixar esse assunto para trás”.

Em 2022, a Documenta 15 – cuja direção artística é conduzida pelo coletivo de arte e ativismo indonésio ruangrupa,<sup>11</sup> em edição que pela primeira vez é assinada por curadores não brancos e não europeus – insere crianças no centro das proposições artísticas como colaboradoras e público, em simultâneo.<sup>12</sup> Ao

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2018/05/11/a-portrait-of-the-artist-as-a-mother>. Acesso em out. 2022.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/transcript-74-on-the-ground-in-l-a>. Acesso em out. 2022.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/03/26/arts/design/moma-ps1-settles-with-curator-who-said-giving-birth-cost-her-job-offer.html>. Acesso em out. 2022.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SsFPschEAhY>. Acesso em out. 2022.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://documenta-fifteen.de/>. Acesso em out. 2022.

entrar no Fridericianum, sede histórica da Documenta, os visitantes são recebidos no RURUKIDS,<sup>13</sup> um espaço comunitário dedicado a crianças de todas as idades. No mesmo espaço, ‘a artista, educadora e mãe’, como se designa Graziela Kunsch,<sup>14</sup> única artista brasileira a integrar a exposição, propõe Creche Pública, um serviço de creche funcional baseado em estudos sobre educação infantil da pediatra húngara Emmi Pikler (1902-1984).<sup>15</sup> Em ambos os projetos, os espaços estão integrados à exposição, diferentemente da tradicional separação que acontece com os espaços dedicados a crianças na maioria dos museus de arte ocidentais. No contexto da crítica de arte brasileira (ou, melhor, o avesso da crítica), uma matéria é publicada na *Folha Ilustrada* sobre a Documenta 15: o projeto de Kunsch, cuja autoria não é citada, é nomeado em tom jocoso de ‘creche’ no contexto da análise do ‘evento que achou por bem montar uma creche na área mais nobre do Fridericianum [...]’ onde ‘bem-estar coletivo, de fato, estava na ordem do dia dos bebês [...]’.<sup>16</sup>

O que, entretanto, a incorporação de crianças às exposições de arte contemporânea evidencia sobre o patriarcal sistema das artes?

Tratar crianças como público e participantes ativas de exposições – em oposição ao regime de adestramento imposto pela arte contemporânea com seus eventos assépticos sob a regência do império dos “não” (“não toque”, “não sente”, “não fale alto”, “não corra”, “atenção!”) – evoca o direito a habitar eventos públicos de arte com presenças manifestas não domesticadas (como são – ou deveriam ser – os corpos infantis).<sup>17</sup> O direito – de todes – às cidades, premissa do habitar urbano, expande-se ao direito – de todes – às exposições. Onde e quando crianças são acolhidas e incluídas, mães também socializam (registra-se: quando livres de assédios morais questionadores de ambas as

<sup>13</sup> Disponível em: <https://documenta-fifteen.de/en/rurukids/>. Acesso em out. 2022.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j0KjC9RSjtE>. Acesso em out. 2022.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/graziela-kunsch/>. Acesso em out. 2022.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/documenta-de-kassel-tem-boate-fetichista-e-creche-para-mostrar-extremos-do-mundo.shtml>. Acesso em out. 2022.

<sup>17</sup> Após polêmicas envolvendo o direito de ir e vir das crianças, especialistas e cuidadores falam por que a sociedade deve acolher a fase em que cada criança se encontra, respeitando seu desenvolvimento. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/semana/ta-precisando-de-silencio/por-que-o-barulho-das-criancas-incomoda/>. Acesso em out. 2022.

presenças). O oposto é uma constante constatação no sistema das artes: espaços que excluem crianças, excluem as mães (na dupla sobreposição como artista, se artista, e como público).<sup>18</sup> As ações e modos de ver das crianças não são menos importantes que as ações e modos de ver dos adultos. As crianças, quando também incluídas em primeiro plano das experiências expositivas, tornam visíveis as ortodoxias adultocentristas nos ‘modos de fazer arte’, apontando para outras formas de produção e circulação fundadas e inseridas na vida; nas vidas não circunscritas ao regulamento dos museus e institucionalidades rígidas do sistema das artes.

Embora a discussão mulheres-artistas e/(ou?) mulheres-artistas-mães traga para um primeiro plano a necessidade urgente de publicamente visibilizar e aprofundar o debate sobre a relação entre mulheres, arte e maternidade hoje, o endereçamento do debate parece, de forma recorrente e equivocada, incidir na oposição entre uma condição (materna) *versus* uma outra condição (não materna). Na construção social da maternidade como instituição social compulsória atribuída à performatividade de gênero feminino, o alvo são as mulheres (mães e não mães). Nesse debate uma questão fundamental categórica antecedente permanece soterrada: a discussão sobre a produtividade/visibilidade/legitimação nas performatividades de gênero (para além de binarismos) de mulheres-artistas *versus* homens-artistas.

“Ter filhos é a razão pela qual as mulheres não triunfam tanto como os homens no mundo da arte” como afirmou Marina Abramovic? A afirmação é, isoladamente, problemática pois se abstém de perguntar, criticamente: como opera

---

<sup>18</sup> É urgente, por exemplo, o mapeamento de residências artísticas que vetam a presença de crianças e, conseqüentemente, inviabilizam a presença de mulheres-artistas-mães. O regulamento geral da residência artística Faap, uma das mais importantes do Brasil, por exemplo, é claro: “Em função de limitações do edifício, não são aceitos crianças ou animais na residência”. A exclusão da criança é o impedimento de a mãe socializar. O argumento central da acadêmica britânica Jacqueline Rose (2018, p. 7) no livro *Mothers: an essay on love and cruelty* demonstra como as mães são objeto de crueldade socialmente licenciada e como “a maternidade é, no discurso ocidental, o lugar em nossa cultura onde se alojam, ou melhor, enterramos a realidade dos nossos próprios conflitos a respeito do que significa ser plenamente humano”. No original: *A simple argument guides this book: that motherhood is, in Western discourse, the place in our culture where we lodge, or rather bury, the reality of our own conflicts, of what it means to be fully human.*

a arcaica, perpetuada e cultivada estruturação patriarcal do sistema das artes em seu conjunto de produção, circulação, consumo e legitimação de práticas artísticas?

Na cadeia de automatismos fortemente regulada e hiperinstitucionalizada do século 21, o ativismo feminista – se incluído dos feminismos maternos – é a voz de um desacato em relação ao poder masculino que comanda o estado do mundo e, conseqüentemente, o estado do mundo das artes. É preciso urgentemente tensionar ‘modos de fazer arte’ subordinados às regras tácitas e declaradas impostas para a realização de um ‘certo modo’ de produção artística e teórica patriarcal. Também na produção de si como artista (“eu sou o trabalho de arte”), em um mundo neoliberal-global doentio pautado em autopromoção e superexposição, na exigência de disponibilidade irrestrita para produção-circulação-consumo no sistema das artes (“totalmente livre”) e, não raro, nas novas condições ainda mais precárias de condições de trabalho (na crescente uberrização do mundo), as sujeitas produtoras de arte que constroem práticas artísticas e teóricas questionadoras dissidentes do *establishment* patriarcal são potências revolucionárias que impulsionam mudanças estruturais no sistema das artes.

Se sistema das artes pode ser entendido como a rede de atores que configura o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, circulação e consumo de objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores para uma sociedade em determinado período (Fetter, 2018; Bulhões, 1995), artistas podem – e devem – friccionar e tornar visível a hierarquia interconectada do tipo pirâmide que estrutura esse sistema e sua rede de subalternidades em que mulheres – e as marcações de seus hífen – historicamente se assentam na base que sustenta o topo.

### **Mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc.**

Mulheres-artistas-mães – cujas maternagens se apresentam em temas mais ou menos explícitos em suas produções artísticas, mas para quem é impossível não reconhecer as implicações de suas condições de mãe em suas formas de concepção de mundos – são pauta desse bloco. Quando o

endereçamento de criação artística se cruza à produção acadêmica,<sup>19</sup> qual o ‘estado da arte’ das condições de produção e teorizações produzidas pela associação mulheres-mães-artistas-acadêmicas-etc.? Antes de problematizar a pergunta, um adendo para o registro da emergência de organizações institucionais nascidas no Brasil a partir de iniciativas pautadas por mulheres-mães na academia frente a um contexto de produção acadêmica patriarcal, branco, europeu, hostil, competitivo e produtivista que, não raro, se pauta em precárias e hegemônicas avaliações quantitativas e que reflete as disfuncionalidades dos formatos de avaliações neoliberais e impõe um modo único de ‘fazer acadêmico’.<sup>20</sup>

Entre essas iniciativas, está o Parent in Science Brasil que tem como missão suscitar a discussão sobre a maternidade dentro do universo da ciência do país a fim de preencher um vazio de dados e de conhecimento sobre uma questão fundamental: o impacto dos filhos na carreira científica de mulheres.<sup>21</sup>

Apesar de as mulheres representarem 57% dos alunos de graduação e 53% dos de pós-graduação no Brasil, à medida que se avança na carreira científica, a proporção de mulheres diminui drasticamente, fenômeno conhecido como efeito tesoura ou segregação vertical. Muitos fatores podem contribuir para a lacuna de gênero observada na ciência, mas a maternidade certamente tem um papel importante.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Registro que o debate sobre práticas artísticas concentrado na produção individual de sujeitas (re)produtoras de arte integra uma pesquisa mais ampla, sobre ‘Mulheres narrativas’, em andamento. Neste ensaio, opto por não mergulhar especificamente, além do meu contexto acadêmico imediato, em obras, artigos, dissertações ou teses relacionados à maternidade (ou a ela tangentes) para me ater aos questionamentos (*continuum*), de forma mais abrangente acerca das condições de produção (artística e teórica) de mulheres-artistas (também mães-acadêmicas etc.).

<sup>20</sup> O adjetivo na expressão ‘avaliações neoliberais’ deve-se ao fato de que a forma de avaliação contemporânea, que começou a se implantar por volta da década de 1990, promovendo o viés quantitativo, decorre de uma das facetas do ideário neoliberal, a saber, o *empresariamento*, entendido como o preceito de que os órgãos públicos, incluídas as universidades e instituições de pesquisa públicas, devem adotar as formas de administração próprias das empresas privadas. Disponível em: <https://outraspalavras.net/mercadosdemocracia/avaliacao-produtivista-quando-a-academia-imita-a-empresa/>. Acesso em out. 2022.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.parentinscience.com/sobre-o-parent-in-science>. Acesso em out. 2022. Em 2021, o movimento brasileiro venceu a premiação Nature Research Awards for Inspiring Women in Science. A iniciativa visa premiar, celebrar e apoiar as conquistas das mulheres cientistas e de todos que trabalham para encorajar meninas e mulheres jovens a se envolver e permanecer na ciência. É a primeira vez que um projeto do Brasil ganha o prêmio. Disponível em: <https://www.nature.com/immersive/inspiring-womeninscience/index.html>. Acesso em out. 2022.

<sup>22</sup> Carta aberta sobre a indicação de membros dos comitês de assessoramento do CNPQ em Parent in Science Brasil, datada de 21 de abril de 2021. Disponível em: [https://www.parentinscience.com/\\_files/ugd/0b341b\\_a20f5420b33b43a898e8c2faee889e23.pdf](https://www.parentinscience.com/_files/ugd/0b341b_a20f5420b33b43a898e8c2faee889e23.pdf). Acesso em out. 2022.

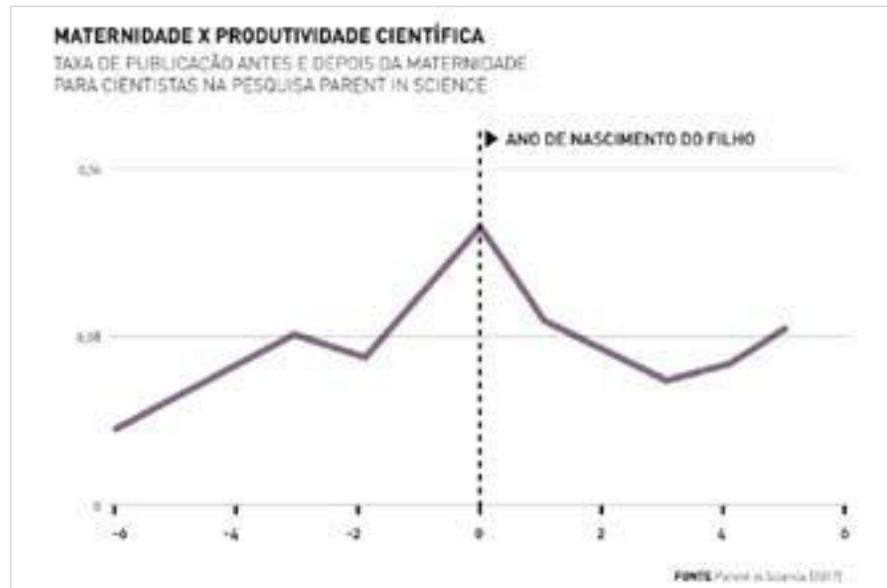


Figura 1

Fonte: <https://www.parentinscience.com/c%C3%B3pia-iii-simp%C3%B3sio-2021>

Em maio de 2018, o Parent in Science Brasil realizou o I Simpósio Brasileiro sobre Maternidade e Ciência, que abordou os desafios de ser mãe na academia brasileira, discutindo soluções para reduzir as disparidades de gênero.<sup>23</sup> Apresentando iniciativas de políticas públicas de apoio à maternidade na carreira acadêmica no contexto internacional,<sup>24</sup> nessa ocasião também foi proposta a *hashtag* #maternidadenolattes, que ganhou força nas redes sociais e mídias, para promover a discussão sobre a inclusão de informações sobre maternidade na base de currículos Lattes a fim de quantificar e, conseqüentemente, mitigar seus efeitos no meio acadêmico brasileiro. A implementação da demanda decorrente da mobilização do grupo, ocorrida em abril de 2021, possibilita que mulheres e homens possam incluir facultativamente a data de nascimento ou adoção de seus filhos na base de dados do CV Lattes.<sup>25</sup> Se quantificar torna-se mais possível a partir da inclusão da informação, politizar institucionalmente seus efeitos em ações afirmativas inclusivas ainda é luta do presente.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.parentinscience.com/c%C3%B3pia-iii-simp%C3%B3sio-2021>. Acesso em out. 2022.

<sup>24</sup> Entre elas, o Maternity Funding na Austrália, apoio público para retomada da carreira acadêmica durante e após a licença-maternidade com subsídios governamentais.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6p0EShGB1m8>. Acesso em out. 2022.

Outra iniciativa a ser pontuada, agora no contexto carioca, é o Grupo de Trabalho Mães Cientistas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), criado por docentes durante a pandemia da covid-19.<sup>26</sup> Uma carta<sup>27</sup> é encaminhada à reitoria sugerindo adequações e encaminhamentos nas instâncias internas da Uerj que mitiguem os efeitos dessa desigualdade histórica de gênero e seus impactos na vida das mães cientistas:

A pandemia da covid-19 escancarou as profundas desigualdades sociais que existem no Brasil. Percebemos que, ao contrário do que foi preconizado no início da crise sanitária, não estamos todas/os no mesmo barco. Publicações crescentes de matérias jornalísticas e análises científicas confirmam que as mulheres estão sendo e serão as mais afetadas pelo isolamento social, especialmente as mulheres negras. São impactos negativos que vão desde perda de emprego/renda, dificuldades na realização do trabalho remoto devido a dinâmicas do cuidado com filhas/os e outras/os dependentes, aumento da violência doméstica e feminicídio, entre outros. Diante dessa realidade, um grupo de docentes da UERJ criou um Grupo de Trabalho para refletir e propor medidas capazes de atenuar o impacto da pandemia entre as mulheres da nossa comunidade acadêmica. As docentes entendem que nossa instituição deve iniciar com urgência um debate que favoreça formas mais igualitárias de atuação profissional, analisando como as questões de gênero – a maternidade entre elas – afetam o trabalho das mulheres da comunidade acadêmica.

Nessa mesma instituição, em outubro de 2021, é instituído o auxílio-creche para estudantes mulheres com filhos até sete anos.<sup>28</sup> Em março de 2022, é

<sup>26</sup> Embora criado por docentes, o GT pretende agregar as demandas de todas as mães da comunidade acadêmica e produzir reflexões sobre como as dimensões do gênero e do cuidado atravessam o trabalho acadêmico das mulheres de forma geral. Disponível em: <https://www.humanasrede.com/post/grupo-de-trabalho-m%C3%A3es-cientistas-da-uerj>. Acesso em out. 2022.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://asduerj.org/v7/wp-content/uploads/2020/09/CARTA-PARA-REITORIA-FINAL.pdf>. Acesso em out. 2022.

<sup>28</sup> O auxílio-creche é voltado para estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação *stricto sensu* que tenham filhos em idade de educação infantil. De acordo com o Ato de Decisão Administrativa (Aeda) 54/2021, o valor de R\$ 900,00 por criança – o mesmo concedido atualmente aos servidores da universidade – será pago aos estudantes regularmente matriculados, com filhos na faixa etária estipulada: de zero a sete anos incompletos (seis anos, 11 meses e 29 dias). Disponível em: <https://www.uerj.br/noticia/reitoria-institui-auxilio-creche-para-estudantes-com-filhos-ate-7-anos-e-auxilio-transporte-durante-a-pandemia/>. Acesso em out. 2022.

anunciada a inclusão do tempo de licença-maternidade na contagem do estágio probatório de professoras e técnicas administrativas.<sup>29</sup>

Uma pesquisa recente aponta que 59% das mulheres-acadêmicas definiram o impacto da maternidade na carreira acadêmica como bastante negativo, e 22% o consideraram negativo.<sup>30</sup> No efeito tesoura ou segregação vertical que se dá com a maternidade em conexão à academia é urgente debater, publicamente, o desenvolvimento de políticas e ações voltadas para a garantia de recursos e condições de permanência e continuidade das pesquisas de mulheres-acadêmicas. Entre as demandas, estão outros formatos de concessão de bolsas e financiamento de agências de fomento; outros critérios de avaliação de produtividade; reconhecimento real da licença-maternidade como uma pausa na carreira; suporte e assistência às mães para participação em eventos acadêmicos.<sup>31</sup> Para que uma mãe esteja presente em um evento acadêmico – em sentido amplo, aulas inclusas – cabe perguntar sempre: por quem, como e por quanto a criança é assistida<sup>32</sup>?

É fundamental, também, ir além de questões práticas. Precisamos problematizar ativamente o modelo de produção acadêmica patriarcal, branco e classista que somos ensinadas a desejar como única forma de produção de pensamento legítimo. Especialmente na área de artes e humanidades, quais são as outras formas de produções acadêmicas possíveis para a tão necessária composição de cartografias de mudanças de processos de subjetivação conectadas à escrita e sua teorização?

<sup>29</sup> O estágio probatório se estende pelos três primeiros anos de atividade do funcionário público. Disponível em: <https://www.uerj.br/noticia/uerj-inclui-tempo-de-licenca-maternidade-na-contagem-do-estagio-probatorio-de-docentes-e-tecnicas/>. Acesso em out. 2022.

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.parentinscience.com/c%C3%B3pia-iii-simp%C3%B3sio-2021>. Acesso em out. 2022.

<sup>31</sup> Discussões propositivas encontram-se presentes em documentos na plataforma Parent in Science Brasil e também no Caderno Especial “Arte e Maternidades”, da *Desvio*, revista da graduação da EBA/UFRJ, edição 6, de julho de 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/01/sexta-edicao-da-revista-desvio/>. Acesso em out. 2022.

<sup>32</sup> Sobre o amplo tema dos cuidados, em uma perspectiva contracolônia e antirracista, Françoise Vergès (2020) é um excelente ponto de partida. “De quem são os corpos violentados pelo trabalho de cuidar e limpar as cidades? Como a colonialidade se estrutura e reproduz (im)possibilidades nos corpos racializados das mulheres?” Essas são algumas das inquietações que movem Vergès em sua primeira obra editada no Brasil: *Um feminismo decolonial*.

Se a arte denuncia a distribuição de lugares na cartografia vigente e torna visíveis os conflitos, a arte pode, também, identificar pontos de asfixia no processo vital e irromper a força de criação de outros mundos (Rolnik, 2018). O que artística e teoricamente criamos enquanto literalmente criamos?

### Cartografar um ‘em casa’, narrar

Em 2009, a entrevista pela qual passei no processo de seleção para o ingresso no doutorado acabou por se estender por um lastro de tempo ao menos dobrado em relação ao outro candidato. Cerca de 50 minutos ou mais foram dispensados inteiramente na arguição sobre qual seria minha estratégia para garantir o aleitamento do meu bebê, ainda na barriga àquela altura, enquanto estivesse cumprindo os créditos das disciplinas iniciais do curso, e também para enumerar os casos de insucesso de outras colegas mulheres que se propuseram a multiplicar-se entre a casa e a rua.

Na verdade eu acredito que me posiciono como uma pesquisadora e artista ou artista e pesquisadora ou como pesquisadora e artista. Durante a minha vida acadêmica, mestrado e doutorado, eu sempre fui muito criticada pelo meu tipo de texto, que era um texto mais ensaístico.

Ambos os depoimentos acima são da mulher-artista-mãe-acadêmica-etc. Roberta Barros. O primeiro é o parágrafo inicial do livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (Barros, 2016, p. 10) desdobramento de sua tese de doutorado (PPGAV/EBA/UFRJ) de título homônimo e pela qual recebeu o prêmio Gilberto Velho de melhor tese daquele ano. O segundo é parte integrante da entrevista “Feminismo maternal, arte contemporânea e violência obstétrica”, concedida em 2019 ao Caderno Especial “Arte e Maternidades”, do número 6 da *Desvio*, revista da graduação da EBA/UFRJ.<sup>33</sup> Lidos em conjunto, eles questionam as formas de produção de pensamento acadêmico. Quem, porém, pode questionar o que nas lutas pela manutenção do *establishment* acadêmico?

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/01/sexta-edicao-da-revista-desvio/>. Acesso em out. 2022.

“Na abertura de espaço que se dá junto-com (dis)rupturas radicais para estados de maternagem está a (re)invenção de outros dispositivos para a leitura e a escrita” (Sommer, 2021, p. 137). Se a maternidade incorpora as adversidades (no sentido de contratempos, obstáculos, dificuldades) como *modus operandi* para criação de sujeitos, ela inaugura também consigo o império do tempo fragmentado. Por que não, então, acolher junto com as novas formas de vida nascentes as novas formas de escrita que nascem também a partir dela? “Na firmamento e a afirmação da vida, escreve-se como se vive” (p. 137).

Uma (des)forma de escrever que é (aparentemente) desintegrada e que organiza (organiza?) aquilo que já vem desorganizado, primeiro chega uma palavra, depois outra palavra e só depois chega a significação (chega?) e, então, alguma sintaxe. Maternidade ambivalente, escrita ambivalente: prolixa e elíptica, sucinta e excessiva, detalhista e lacunar. Alguns verbos parecem esquecer o sujeito-sujeita (re)produtor-(re)produtora. Quando não se lê e não se escreve – pelo menos não a partir da lógica absoluta, totalizante, da universalidade da leitura e da escrita – emergem também de palavras, de línguas, e mais outras com-posições, além. Outras escritas possíveis (Sommer, 2021, p. 155).

No estado específico do sensível do verbo maternar, na vulnerabilidade ao outro, na vulnerabilidade de si, de forma latente à espreita ou manifesta, há um desejo de escuta, um desejo de narrar. E narrar é o que possibilita que a experiência ocorra, já apontou Walter Benjamin (1994). Em tentativas de atribuir sentido ao que vai sendo vivido que não é exclusivamente criação individual nesse processo (embora também seja), como, então, a partir do espaço privado, do âmbito doméstico, no processo de maternar, tocar a vida com a arte e por meio da arte, na vida, nas vidas que insistem em perseverar?

A presença do artista na academia produz um novo tipo de escrita de artista. O artista-pesquisador, como denomina Ricardo Basbaum (2013), tem seu trabalho de arte transformado em pesquisa, além de ser conduzido por padrões cientificistas dentro de parâmetros tecnocráticos e produtivistas, em que o ‘saber da arte’ não encontra seu espaço, criando uma fragmentação entre saber da arte (verdade produzida nos trabalhos de arte) e saber sobre a arte (discurso da história da arte).

Para mulheres-artistas-mães-etc. o ingrediente maternidade é adicionado ao ‘saber da arte’ que (des)encontra seu espaço (possivelmente um duplo desencontro). No discurso que se inscreve como parte constituinte da obra, nas mutações indutoras de uma condição contemporânea da arte, se poéticas produzem formas de vida, formas de vida também produzem poéticas como ação integrante fundamental da produção da diferença. E a produção da diferença também está na produção teórica de saber.

“Síndrome da impostora: por que as mulheres se sentem fraudes e como isso dialoga com os ‘idiotas confiantes’?” pergunta Ligia Moreiras, da plataforma “Uma mãe cientista”.<sup>34</sup> Ao analisar a síndrome da impostora a partir de uma questão de gênero como um fenômeno estrutural social, emocional e psíquico que faz com que as mulheres se considerem pouco eficientes, incapazes ou desconfiem de suas próprias habilidades como algo aprendido e reforçado também por aquilo que aprendemos como modelo, não é difícil pensar, por analogia, na estruturação do sistema acadêmico de validação de conhecimento científico baseado em ‘um certo modo de fazer’.

Haraway (1988), no final dos anos 1980, já apontava para o perigo de perspectivas narrativas totalizantes e universais baseadas na voz narrativa branca, masculina, heterossexual que tradicionalmente não precisa ser marcada no nível do discurso, reivindicando a construção de conhecimentos científicos situados em perspectivas a partir de baixo.

Para evitar comportamentos de autossabotagem do tipo ‘produção artístico-teórica não suficientemente boa’ em trabalhos realizados por mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. e contribuir para a desconstrução da ideia de uma voz narrativa única, branca, masculina, universal, situando vozes enunciativas a partir de perspectivas narrativas feministas matricêntricas<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Disponível em: <https://cientistaqueviroumae.com.br/sindrome-da-impostora/>. Acesso em out. 2022.

<sup>35</sup> Aqui, evocam-se as contribuições da pesquisadora feminista norte-americana Andrea O’Reilly (2016). Em linhas gerais as bases teóricas do feminismo matricêntrico fomentam o debate sobre construção de gênero, por meio de maternidade, para ser integrado às discussões do feminismo acadêmico porque “a maternidade importa e integra a subjetividade das mães e suas experiências no mundo [...] a apreensão sobre a diferença de gênero é o elefante na sala do feminismo acadêmico” (p. 204). O’Reilly defende a criação de um ativismo e de uma teoria sobre maternidade, aponta que o feminismo invisibiliza as pautas das mães, e que ser mãe coloca as mulheres em um lugar de dupla opressão. Sinaliza que a maternidade deve ser um exercício mais valorizado pela sociedade, mas que não define uma mulher, assim como criar uma criança não deve ser uma responsabilidade exclusiva das mães. Aponta, ainda, a importância de enxergar a maternidade como múltipla, atravessada pela vivência de cada mulher e que deve ser vista de acordo com recortes raciais, étnicos, de orientação sexual, geracionais e geográficos.

para a composição de outros modos de fazer pesquisas acadêmicas, retomamos perguntas históricas já suscitadas pelos estudos feministas como impulsos para (auto)validação de outras formas de criação, também teóricas.

---

Quem formula as perguntas na historiografia da arte?<sup>36</sup>

Quem tem permissão para criar?<sup>37</sup>

Nas condições para a criação, qual o tempo das mulheres x o tempo dos homens?<sup>38</sup>

Como construir um feminismo sem levar em conta as epistemologias originárias? Sem absorver as gramáticas das lutas e dos levantes emancipatórios que acompanham nossas histórias? Como podemos reconsiderar as fontes e conceitos do feminismo ocidental?<sup>39</sup>

---

Se a academia pode ser uma armadilha falocrática “que vincula o poder-da-razão à razão como poder”, como apontou Nelly Richard (2002), ela também pode ser o que orienta a consciência acerca do caráter discursivo do real-social no inverso do modelo colonial branco, letrado e metropolitano em direção à incorporação da potência da oralidade. Nesse contexto, renunciar à teoria seria a privação de compreender, sistematizar e transformar enquanto a sua incorporação é instrumento de formação e luta intelectual para as mulheres.

Em obras que contam histórias, quando o discurso se torna também prática artística, as visualidades implicam-se com perspectivas narrativas produzindo novas associações teóricas. Para expansão da compreensão do que se entende por linguagem visual até então pautada exclusivamente no imagético, torna-se necessário integrar ferramentas teóricas e críticas provenientes de estudos pertinentes a outros campos do saber, deixar-se friccionar, ficcionar. Nesse

---

<sup>36</sup> Nochlin (2016). Publicado originalmente na revista estadunidense *ArtNews*, em 1971. A partir da tentativa de resposta à pergunta do título, Nochlin questiona metodologias da história da arte e a construção de sua narrativa apontando a diferença de ‘grandiosidade’ entre gêneros ao problematizar quem formula a pergunta na historiografia da arte.

<sup>37</sup> Aqui, Nochlin (2019), na subjetividade da própria prática de historiadora da arte, questiona quem tem permissão para criar e insere o papel da biografia como fundamental para a leitura do contexto social da criação artística.

<sup>38</sup> bel hooks (2019) toma o tempo como questionamento fundamental para a compreensão das condições para a criação na divisão desigual do tempo das mulheres e tempo dos homens.

<sup>39</sup> As perguntas são lançadas por Holanda (2020) na introdução do livro que reúne um conjunto de vozes de acadêmicas feministas brasileiras e latino-americanas teorizando diante do giro decolonial e das teorias feministas contracoloniais.

contexto, ‘mulheres-narrativas’ apontam para visualidades/visibilidades poéticas/políticas que constroem outras formas de narrar, academicamente também.

A quarta onda feminista também impulsiona a eclosão de obras relacionadas à temática maternidade no sistema das artes – ainda que de forma incipiente na composição das atuais temáticas *zeitgeist* que regem a arte contemporânea – e, possivelmente, de forma consequente e mais recentemente, a produção de trabalhos acadêmicos cujo assunto se apresenta de forma mais ou menos explícita em teorizações. Circunscrevendo a emergência dessa questão a partir do meu universo acadêmico imediato (aqui restrito a um incompleto recorte carioca para a construção desta ainda incipiente pesquisa),<sup>40</sup> registro as produções teóricas recentes de Luiza Baldan, Cecilia Cavalieri, Mariana Guimarães e Mariana Pimentel.

Luiza Baldan (2021) publica ‘Corpo Sororo’, um texto-coro que nasceu de conversas registradas em áudio com 19 mulheres-artistas-mães e é parte integrante de sua tese de doutorado *A imagem no fim*. Construindo uma espécie de colagem, nomes individuais são suprimidos para enfatizar a multiplicidade de subjetividades que discorrem sobre temas intrínsecos à maternidade – gestação, aborto, parto, morte, puerpério, depressão, cuidado, redes de apoio, feminismos, intelectualidade, amamentação, corpo, sexo, bebês e tantos outros tópicos mais (Baldan, 2020).

Ale maria, pouca coisa em fal. Eu vou começar a falar, não sei assim, já pensei muito sobre o assunto mas nunca verbalizei tanto. Então vamos ver o que sai assim, do nada, pra uma coisa que ainda não foi tão processada verbalmente, sabe? Como essas coisas não estão elaboradas, elas vão surgindo aos poucos. A primeira tentativa de falar alguma coisa, eu achei tão desinteressante que eu desisti. Estou há tempos pra gravar porque é uma coisa que eu sempre penso mas nunca consigo fazer um pensamento mais linear sobre. É um desafio. Não tinha muito claro que eu queria ser mãe, foi um mega susto, eu era muito livre até então. Acho que a gente continua sendo, mas é outro tipo de liberdade agora, talvez até mais gostosa. Quando eu paro para pensar de fato em tudo o que aconteceu depois que eu fiquei grávida, eu penso: “caramba, quanto tempo tem isso?” Quanta coisa eu fiz e não fiz, isso se torna uma questão pra mim. Tenho muito o que falar, muito o que dividir, acho que são vários processos, vários questionamentos, medos, muitas mudanças ao mesmo tempo. Eu acho que vai ser um pouco longo, é muita coisa pra contar. Quando eu tava pensando em gravar esse áudio, só me veio à cabeça todos os problemas que aconteceram, como eu tive que abrir mão, aquela coisa meio clichê. Mas na verdade, talvez eu quisesse falar de um ponto de vista quase místico que a gravidez me trouxe. Como botar isso em palavras? Me trouxe uma força e uma conexão comigo que estava meio guardada, meio perdida, e me trouxe mais próxima de mim nesse desenvolver um trabalho autoral. É difícil explicar porque é um sentimento que foi se refletindo dentro de mim de diversas formas, então cada hora eu sentia uma coisa. Preciso falar mais, mas não sei se é por aí, é que esse assunto está muito me interessando agora. Eu realmente tô nadando nessa água. Um amigo médico dizia que a gravidez é um milagre. Eu nunca compartilhei muito dessa opinião científica dele. Pelo contrário, o meu médico obstetra era uma referência no parto humanizado e sempre me dizia que as mulheres têm filho há milênios e a medicina obstétrica tem apenas umas centenas de anos. As mulheres sabem muito mais do que os obstetras. Mas esse meu amigo médico dizia que quem estuda medicina sabe de tantas possibilidades de não dar certo que a única resposta para um parto é que é um milagre. Apesar de não concordar com ele, eu acho isso tão bonito. O semelhante gerar o semelhante é um dos princípios da alquimia. Essa coisa de transformar o metal em ouro é só uma desculpa pra se chegar na criação de um ser. Toda a procura mais oculta da alquimia é a procura pela criação. Como se gera um ser? Como é possível? Essa é toda a questão da criação do mundo, é uma coisa do

Figura 2

Trecho de Corpo Sororo,  
de Luiza Baldan. Fonte:  
[http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3\\_web.pdf](http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2022/01/Desilha3_web.pdf)

<sup>40</sup> Opto neste ensaio por circunscrever, no recorte geográfico do Rio de Janeiro, estudos teóricos com os quais tive, nos anos de pesquisa de pós-doutorado (2017-2022), uma interlocução direta a partir de contextos acadêmicos.

Cecilia Cavalieri (2021) cruza prática contrafilosófica e especulativa (e outros gotejamentos além) em ‘Poéticas do leite, políticas do céu’, segmento de sua tese de doutorado (em andamento) que se configura como um passeio cosmogônico que começa num sonho e termina em outro. Entre esses dois pontos, Cecilia apresenta um ensaio pensado-com mamíferes para discutir questões micro e macrocósmicas de gênero, nutrição e cuidado. O texto é uma constelação de lactose que relaciona arte, natureza, economia/ecologia, maternidade e animalidade.



Figuras 3 e 4  
Via Lácteas, de Cecilia  
Cavalieri  
Fonte: acervo da artista

Mariana Pimentel (2019) conduz a pesquisa em processo ‘Como tornar-se uma teórica-doméstica?’.<sup>41</sup> Diante das tentativas de conciliar trabalho intelectual e trabalho reprodutivo, pergunta:

O que fazer? Decido, portanto, assumir esse corpo-troncho, estranho, alheio que é a teórica-doméstica e fazer dele um dispositivo contra-pedagógico por meio do qual experimento uma outra oikonomia da produção teórico-acadêmica, outras formas de relação professor-estudante, professor-pesquisa, pesquisador-objeto no interior da própria instituição. Forçando-a de dentro a se “feminilizar”, desnaturalizando esse corpo masculino que somos levados a desejar e performar como única possibilidade de prática acadêmica.<sup>42</sup>



Figura 5

Como tornar-se uma teórica-doméstica?, de Mariana Pimentel. Fonte: <https://teteia.org/post/617937207529013248/o-trabalho-dom%C3%A9stico-como-trabalho-de-arte>. Acesso em outubro de 2022

<sup>41</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=neRbtDie3TO>. Acesso em out. 2022.

<sup>42</sup> Ver: <https://teteia.org/post/617937207529013248/o-trabalho-dom%C3%A9stico-como-trabalho-de-arte>. Acesso em out. 2022.

Mariana Guimarães (2021) em sua tese *O fio como invenção de outros possíveis: a casa, o jardim, a mulher e a obra* investiga “entre teoria e arte realizadas em conexão e a partir das conexões entre linguagem têxtil, o espaço doméstico e as condições de sustentar o desejo e a invenção da subjetividade artista, mulher, mãe, pesquisadora e educadora”. E no ato de criar na criação, aponta: “Criar é imenso, entre continuidade e ruptura. Imensidão” (p. 197).



**Figura 6**  
Mariana Guimarães, *Cicatriz*,  
bordado sobre meia de  
recém-nascido.  
Rio de Janeiro, 2012  
Fonte: acervo da artista



**Figura 7**  
Mariana Guimarães, *Histórica*,  
*Histórica*, bordado da série  
Tempo Templo, composto  
por nove bordados com  
linhas de seda em capas de  
algodão  
Rio de Janeiro, 2019  
Fonte: acervo da artista

Registro, também entre iniciativas acadêmicas de debate sobre maternidade na universidade, o projeto de pesquisa e extensão ligado ao IFFluminense ‘ovaziodaquarta’, que se propõe investigar os modos produtivistas do capital, dando especial atenção ao peso que eles adicionam não somente na rotina, mas na própria autopercepção de mulheres mães e em como a arte conceitual da performance, nomeada em meados dos anos 1960, quando unida às práticas contemplativas, potencializa os espaços de criação em que habitualmente se lê espaço vazio.



Figura 8

Coletivo Arte e Maternagem em exposição dos trabalhos selecionados e apresentados no Encontro Fluminense de Arte e Maternidade que ocorreu nos dias 10 e 11 de dezembro de 2021 Fonte: <https://www.instagram.com/arteematernagem/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>, acesso em outubro de 2022

Enquanto finalizo este ensaio, é lançado o edital “Mulheres e o ensino de arte no Brasil”,<sup>44</sup> enfatizando a carência de pesquisas sobre a formação de artistas mulheres:<sup>45</sup>

a presença de alunas segue invisibilizada até mesmo em publicações oficiais de escolas, institutos e liceus. O objetivo do seminário é contribuir, portanto, para o esforço de mapeamento e publicação de pesquisas que investigam a educação feminina em artes no Brasil, as estratégias, as estruturas e as oportunidades acessadas/negadas em diferentes períodos e como isso se refletiu posteriormente.

Aqui, sobre mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc., no específico recorte da maternidade, não escapamos, ainda, da cisgeneridade e da evidência da ausência de representação da diversidade de orientação sexual-afetiva, étnica e de classe, em um grupo que se configura essencialmente branco e de posições sociais privilegiadas. Se o tema maternidade invade a academia, simultaneamente evidencia as gritantes ausências da falta de condições para a criação na divisão desigual do tempo e condições de produção também entre mulheres. Quem é que não está aqui?

Na Mãelhação de mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. no sistema das artes veem-se, ainda que de forma assimétrica e mais ou menos enunciada em discursividade, a reivindicação por visibilidades para o trabalho reprodutivo, a inclusão de práticas artístico-teóricas das sujeitas (re)produtoras de arte no patriarcal sistema das artes e a legitimação de outras formas de fazer arte e teoria que vem com a vida, as vidas. Se são as mulheres que sustentam o topo da pirâmide que estrutura a rede de subalternidades desse sistema das artes com seus híffens, são elas, também, que detêm o poder de fazê-lo ruir para a criação de outro, outres. Imensos.

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/\\_ovaziodaquarta/](https://www.instagram.com/_ovaziodaquarta/). Acesso em out. 2022.

<sup>44</sup> Seminário *online* será realizado nos dias 14-17 de março de 2023 e é uma iniciativa de docentes e pesquisadoras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <https://linktr.ee/seminariomulheresnaarte>. Acesso em out. 2022.

<sup>45</sup> O edital registra, em anotações históricas, as proibições e limitações para ingresso na educação formal de mulheres na arte: a Académie Royale de Peinture et de Sculpture, da França, em seus 145 anos de existência (1648-1793) teve apenas 15 alunas; sua sucessora, a École des Beaux-Arts, criada em 1816, só permitiu que mulheres realizem provas de admissão em 1897 e atenta que, no Brasil, a Academia Imperial de Bellas Artes seguiu o modelo de ensino francês, não permitindo o ingresso de alunas até o período republicano. Somente em 1892, com outro nome, Escola Nacional de Bellas Artes, a instituição passou a aceitar inscrições de pessoas de ambos os sexos.

**Michelle Farias Sommer** é pesquisadora e escritora; atua no ensino de história, teoria e crítica de artes visuais. É professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É autora e organizadora de diversos livros e artigos e privilegia como tema arte contemporânea brasileira e latino-americana com enfoque em produções experimentais e, mais recentemente e a partir deste contexto, produções artísticas de orientação feminista realizadas a partir de perspectivas anticoloniais. interseccionais. É mãe de Livy.

### Referências

- BALDAN, Luiza. Corpo Sororo. In: FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Cadernos Desilha 3*. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Circuito, 2021, p. 162-179. Disponível em: <https://www.luizabaldan.com/proj/corpo-sororo/>. Acesso em out. 2022.
- BALDAN, Luiza. *A imagem no fim*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BULHÕES, Maria Amélia. Lacunas como ponto de partida. In: *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- CAVALIERI, Cecília. Poéticas do leite, políticas do céu. In: FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Cadernos Desilha 3*. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Circuito, 2021, p. 180-206. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/desilha-3-michelle-sommer-e-livia-flores-org/>. Acesso em out. 2022.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FETTER, Bruna Wulff. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i3.1077. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663230>. Acesso em out. 2022.

GUIMARÃES, Mariana. *O fio como invenção de outros possíveis: a casa, o jardim, a mulher e a obra*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

HARAWAY, Donna. *Situated Knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective*. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 11-34.

hooks, bell. Artistas mulheres: o processo criativo [1995]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas. Antologia*. São Paulo: Masp, 2019, p. 236-243.

JAY, Martin. *Songs of experience: modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2005.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural [1974]. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia*. São Paulo: Masp, 2019, p. 72-80.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes artistas mulheres? [1971] Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: [https://www.google.com/url?q=http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/&sa=D&source=docs&ust=1665173357491966&usg=AOvVaw1aEGuvL6ct9C5oZFw\\_YPJU](https://www.google.com/url?q=http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/&sa=D&source=docs&ust=1665173357491966&usg=AOvVaw1aEGuvL6ct9C5oZFw_YPJU). Acesso em outubro de 2022.

O'REILLY, Andrea. *Matricentric feminism: theory, activism, and practice*. Bradford, ON: Demeter Press, 2016.

PIMENTEL, Mariana. O trabalho doméstico como trabalho de arte. *Teteia*, ano 2, v. 2, ano 2, 2019. Disponível em: <https://teteia.org/post/617937207529013248/o-trabalho-dom%C3%A9stico-como-trabalho-de-arte>. Acesso em out. 2022.

RICHARD, Nelly. Experiência e representação: o feminino, o latino-americano. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 142-155.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em out. 2022.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica*. XXIV Bienal de São Paulo (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 128-136.

ROSE, Jacqueline. *Mothers: an essay on love and cruelty*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018.

SOMMER, Michelle Farias. Diante da escrita diletante\*: como é que escreve?. In: FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Cadernos Desilha 3*. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora Circuito, 2021, p. 137-161. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/desilha-3-michelle-sommer-e-livia-flores-org/>. Acesso em out. 2022.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Editora UBU, 2020.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

SOMMER, Michelle Farias. Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc e o sistema das artes. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 294-319, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Quem é artista? Mulheres negras na arte contemporânea brasileira

*Who is an artist? Black women in Brazilian contemporary art*

Guilherme Marcondes

 0000-0001-6114-7944  
gui.marcondesss@gmail.com

### Resumo

O universo da arte há séculos se especializa e dita que bens e linguagens devem ser considerados dignos de reflexão, bem como servir para a fruição estética. Na história da arte ocidental, alguns nomes são alçados ao *status* de artista por excelência, pessoas que seriam geniais, teriam um dom divino e poderiam falar em nome da arte, com seus trabalhos figurando em livros, pesquisas acadêmicas e em coleções públicas e privadas. Um olhar atento para essa história ocidental da arte, porém, percebe que, em geral, são homens brancos os compreendidos como detentores do dom artístico, fazendo com que essa história oficial venha sendo questionada em pesquisas que têm desvelado o machismo e o racismo reinante no universo da arte. Aqui, objetivo entrecruzar as teorias dos feminismos negros com a sociologia da arte, tendo como questão de trabalho a seguinte pergunta: a racialidade e o gênero têm algum papel no processo de legitimação de artistas que são mulheres e negras no campo da arte contemporânea brasileira? Em busca de respostas, entrevistas foram realizadas e serão trazidas a fim de auxiliar o entendimento acerca do desempoderamento e do ativismo de tais artistas.

### Palavras-chave

Mulheres negras. Profissão de artista. Arte contemporânea. Brasil.

### Abstract

*The universe of art has specialized for centuries and dictates which works and languages should be understood as worthy of reflection and would serve for aesthetic fruition. And in this history of Western art, some names are raised to the status of artist par excellence, people who would be geniuses and would have a divine gift and could speak on behalf of art, with their works appearing in art books, academic researches, and in public and private collections. However, a close look at this Western history of art makes us realize that, in general, those who are understood to have the artistic gift are white men; thus, this official history of art has been questioned in researches that have unveiled the sexism and racism that reigns in the universe of art. Here, I aim to intersect the theories of the so-called Black feminisms with the sociology of art, having as a working issue the following question: do raciality and gender play a role in the legitimization process of artists who are women and Blacks in the field of contemporary Brazilian art? In search of answers, interviews carried out for the ongoing research, which may help to understand the disempowerment and activism of such artists.*

### Keywords

*Black women. Artist profession. Contemporary art. Brazil.*

## Introdução



Figura 1  
Verbetes do dicionário  
Michaelis *online*<sup>1</sup>

No verbete “artista” do dicionário Michaelis *online* (Figura 1), é interessante perceber que o termo tem múltiplos sentidos, podendo significar desde uma pessoa que trabalha com arte a uma pessoa enganadora. Apesar dessas múltiplas acepções, quando o termo se relaciona a uma atividade de sustento, as definições do dicionário notoriamente não se afastam das que advêm do senso comum. Nesse caso, diz-se que artistas são pessoas comumente sensíveis e criativas, dotadas de talento para trabalhar com arte em suas diferentes linguagens. O que, todavia, essas definições, tanto do dicionário quanto do senso comum, não abarcam é o modo como alguém se torna artista em termos profissionais, tendo seus trabalhos tomados como vetores para contemplação e deleite. Ao que parece e como será discutido, a profissão de artista costuma ser atributo predominantemente masculino.

<sup>1</sup> Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=artista>. Acesso em 22 ago. 2022.

Assim, a despeito de, na norma culta brasileira, as palavras, quando tomadas em sentidos universalizantes, serem colocadas no masculino, creio que não seria exagero dizer que, como visto nesse verbete, o termo artista é deveras atrelado à figura de homens cisgêneros, o que se comprova se olharmos, por exemplo, *rankings* de artistas tomados(as/es) como mais influentes no campo da arte. Na Figura 2, feita a partir do *ranking* Artfacts, entre os principais do mundo e um dos focos das pesquisas de Alain Quemin (2013, 2016), vemos que entre artistas vivos(as/es) os dez primeiros são, em sua maioria, homens, sendo apenas três mulheres.

Figura 2  
Listagem dos dez primeiros  
artistas vivos do *ranking*  
Artfacts<sup>2</sup>

ARTIST NAME	BIRTH	DEATH	NATIONALITY	RANK	TREND
Gerhard Richter	1932		Germany	1	↓
Cindy Sherman	1954		United States	5	↑
Bruce Nauman	1941		United States	6	↑
Georg Baselitz	1938		Germany	7	↑
Wolfgang Tillmans	1968		Germany	9	↑
Thomas Ruff	1958		Germany	10	↓
Erwin Wurm	1967		Austria	12	↑
Rosemarie Trockel	1943		Germany	14	↑
William Kentridge	1955		South Africa	16	↑
Kiyotaki Kusama	1929		Japan	19	↑
Ed Ruscha	1937		United States	20	↓
David Hockney	1937		United Kingdom	22	↑
Yoko Ono	1940		Austria	23	↓

<sup>2</sup> Disponível em: [https://artfacts.net/lists/global\\_top\\_100\\_artists](https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists). Acesso em 22 ago. 2022.

Como argumentei em outra ocasião (Marcondes, 2020), historicamente, mulheres que trabalharam como artistas vivenciaram processos de apagamento de suas produções em livros e acervos de museus, pelo fato de não ser consideradas artistas profissionais. Em se tratando da historiografia ocidental da arte, é comum a referência aos grandes mestres, todos homens, enquanto as artistas mulheres poucas vezes são mencionadas (Nochlin, 1973; Simioni, 2002; Mayayo, 2003; Sofio, 2018). Em acréscimo a essa desigualdade de gênero no que diz respeito ao reconhecimento de artistas profissionais, cabe mencionar, então, a questão racial. Se voltarmos o olhar novamente para os dez primeiros nomes do *ranking* Artfacts e buscarmos informações sobre os(as) artistas ali mencionados(as), notaremos uma *coincidência*: apesar da desigualdade de gênero, eles são racialmente semelhantes, visto que são todas pessoas brancas. E coloco em destaque o termo coincidência, posto que não creio se tratar de obra do acaso, mas sim de um projeto de sociedade, constituído em tempos coloniais de construção da modernidade e do capitalismo, que tem como princípio a atribuição de privilégios a pessoas brancas.

No que toca ao campo da arte, especialmente o brasileiro, foco deste texto, vale mencionar o projeto A História da Arte, realizado com incentivo do projeto Rumos Itaú Cultural 2015-2016, que, a partir da análise de 11 livros mais utilizados em cursos de graduação em artes visuais no Brasil, compilou dados sobre os(as) artistas neles referenciados(as). Foram coletadas informações a respeito de 2.443 artistas citados nos 11 livros, dos quais 22 (0,9%) negras/negros (valendo ressaltar a menção a apenas duas (0,08%) artistas negras).<sup>3</sup> Assim, como também argumentou Patricia Mayayo (2003) a partir do trabalho de bell hooks (2015), a desigualdade no mundo artístico quando reúne gênero e raça, se mostra evidente.

Tendo como questão de trabalho a pergunta “a racialidade e o gênero têm algum papel no processo de legitimação de artistas que são mulheres e negras no campo da arte contemporânea brasileira?” e compreendendo, por meio dos dados explicitados, que, infelizmente, a resposta ao questionamento é um sonoro sim, pormenorizo os percalços e rotas de fuga de artistas contemporâneas

---

<sup>3</sup> Projeto concebido por Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira. Disponível em: <https://historiada-rte.org/sobre>. Acesso em 24 out. 2022.

brasileiras que são mulheres e negras. Para cumprir os objetivos deste artigo, então, trago primeiramente algumas nuances acerca dos chamados feminismos negros, que contribuirão para que se desenhe a questão do desempoderamento e do ativismo de mulheres negras. Em seguida, com base em minha pesquisa, trago entrevistas com artistas que poderão contribuir para o entendimento de como se dá tal desempoderamento e qual o sentido das contestações e ativismos dessas artistas. Além disso, trago alguns dados de um dos desdobramentos da pesquisa a respeito da presença negra no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE). Por fim, reflito sobre como, no momento atual, o campo da arte brasileira tem tratado de visibilizar carreiras de artistas negras, ao passo que tal bandeira de representatividade, por vezes, se mostra superficial, embora haja uma mudança em curso, que também será foco de atenção.

### **Mulheres negras e artistas: desempoderamento e ativismo**

Apesar de os feminismos negros poderem ser remontados desde o século 19, a partir das perspectivas de mulheres negras como Sojourner Truth e Maria Firmina dos Reis, têm sido comuns cronologias que os atrelam aos anos 1970, visto que nesse período é que de forma coletiva surge a atuação política organizada de mulheres negras contra seu desempoderamento. Nesse sentido, a importância conferida aos anos 1970 e 1980 se dá especialmente pela organização de mulheres negras em movimentos sociais: de um lado, o movimento feminista em sua chamada segunda onda, de outro, o movimento negro. A atuação de mulheres negras em ambos os movimentos é fundamental para a compreensão do histórico do que sejam os feminismos negros, isto porque tomadas individualmente a partir dos referidos movimentos sociais, de um lado, essas mulheres abarcavam a experiência de atuação a partir da categoria “mulher” pautada na experiência de mulheres brancas de classe média, em geral com altos graus de escolaridade (conferir, por exemplo, hooks, 2015; Barreto, 2005). Por outro lado, nos movimentos negros a experiência se pautava na vivência de homens negros, e nesses movimentos são vários os relatos de que as mulheres negras vivenciavam violências sexistas (conferir, por exemplo, Santos, 2009; Barreto, 2005).

Os feminismos negros surgem, assim, da articulação das experiências vividas por mulheres negras em sociedades multirraciais, alvo de violências

tanto em decorrência do racismo quanto do machismo e também em relação à classe social. Esses movimentos buscaram, então, teorizar, compreender e questionar as divisões sociais a partir da perspectiva dessas mulheres, construídas socialmente como o oposto do ideal de humanidade, pautado na figura masculina branca com capital, e que se viam (e ainda se veem) ocupando os lugares mais baixos na pirâmide social. Tais mulheres negras sofrem, assim, com violências advindas de sua identidade que é múltipla e não se equipara à de mulheres brancas das classes médias nem de homens negros.

Referência fundamental para caracterizar os feminismos negros é a socióloga Patricia Hill Collins, sendo seu livro *Pensamento feminista negro*, obra de relevância por sua tentativa de reunir e categorizar as diferentes nuances que envolvem as teorias e as práticas feministas negras. Nesse sentido, recuperando seu trabalho, é interessante sua perspectiva dialética em que, pela configuração da economia política mais ampla, ocorre a subordinação das mulheres negras, ao passo que tal condição resulta em seu ativismo. Assim, a autora rememora que a produção feminista negra, bem como as mulheres negras de modo geral, está fora do universo acadêmico, que reflete as normas da estrutura social mais ampla, em que homens brancos ocupam os espaços de poder, contribuindo para que sua narrativa sobre o conhecimento seja tomada como válida e científica, enquanto o pensamento feminista negro e as mulheres negras ficam com pouco ou quase nenhum espaço nas universidades e para o acolhimento de suas produções. Ao mesmo tempo, a condição e perspectiva feministas negras constituem-se, justamente, de acordo com Collins (2019), a partir dessa condição de exclusão, compondo a dialética proposta pela autora.

Para Hill Collins (2016), portanto, as mulheres negras possuem a condição de *outsider within*. Com base nesse conceito a autora fala sobre como o espaço acadêmico, como dito, dominado por homens brancos, não é considerado de/para mulheres negras, construídas como *outras* dos homens brancos, e como a produção acadêmica de mulheres negras em grande medida foi/é tomada como menos científica, o que se dá também por seu engajamento político, diga-se. Nesse sentido, as mulheres negras, quando logram ocupar espaços acadêmicos, teriam, de acordo com a autora, uma perspectiva de dentro dos saberes acadêmicos, em virtude de sua formação, ao mesmo tempo que, sendo *outras* dos dominantes, estariam de fora.

Tomarei aqui, então, de empréstimo essa perspectiva de Hill Collins para pensar acerca do campo da arte. Historicamente, reitero, as mulheres tiveram sua participação como profissionais no campo da arte excluída, não sendo reconhecidas por seus trabalhos, não sendo tomadas como grandes mestres. Fato é que com a construção da modernidade, o patriarcalismo se fez presente, constituindo um projeto de sociedade em que mulheres são tomadas como contraparte masculina, como a parte inferior e não apta ao poder. Destarte, no que diz respeito à arte, desde sua conformação enquanto grande área do saber e da contemplação, temos homens sendo tomados como grandes nomes da área, como gênios, tendo seus trabalhos valorizados esteticamente e financeiramente, circulando em exposições, entrando para coleções, livros, enfim, ganhando reconhecimento (ver Nochlin, 1973; Simioni, 2002; Mayayo, 2003; Sofio, 2018; Marcondes, 2020). Como quero fazer notar, entretanto, somando-se à violência de gênero, o projeto ocidental de sociedade inclui outras violências, sendo a racial uma das principais estruturais e estruturantes. Sendo assim, no que diz respeito a corpos negros, é possível afirmar que a arte mais os utilizou como paisagem do que legitimou artistas negros. Basta, novamente, olhar os dados apresentados por outras pesquisas e presentes na introdução deste texto.

Com Hill Collins em mente, quero demarcar, fundamentalmente, que se o machismo é uma realidade que historicamente excluiu mulheres do panteão de maiores artistas, a questão racial também se faz presente pautando as relações sociais no campo da arte. Desse modo, se na sociedade envolvente há um desempoderamento profundo de mulheres negras, o mesmo pode ser dito com relação ao mundo da arte. Apesar de o senso comum sobre essa esfera social considerar o campo da arte espaço de liberdade plena e progressismo, é notável o fato de que entre os grandes nomes da arte quase não haja pessoas negras. No caso brasileiro, alguns poucos estão ali presentes no panteão dos grandes nomes, como os irmãos Arthur e João Timótheo da Costa. Mas puxemos pela memória, qual grande artista brasileira foi uma mulher negra? Talvez lhe ocorram nomes contemporâneos como Rosana Paulino e Sônia Gomes, que, apesar de há décadas atuantes no campo da arte, só em anos mais recentes têm ganhado mais notoriedade, visibilidade e reconhecimento. Então, puxe mais um pouco os fios de sua memória, vamos mais atrás no tempo, há alguma outra mulher negra artista que venha à sua lembrança? Talvez você tenha

chegado em Maria Auxiliadora, mas em que pese o fato de a artista já ter falecido, só atuou como artista até 1974. E além do século 20? Algum nome vem à tona? Esse é o nível do apagamento e do desempoderamento de mulheres negras no que diz respeito à atividade artística profissional.

Há efetivamente um projeto de sociedade em curso em que mulheres negras são desempoderadas, e não seria diferente no campo da arte. Formado pelos mesmos indivíduos que na sociedade envolvente aprendem a agir no mundo pautados pelo projeto de sociedade gestado em tempos coloniais, que inclui violência racial e de gênero, o universo artístico é formado por pessoas que fazem e refazem suas regras cotidianamente, pautadas pelos princípios que as conformam. Sendo assim, pessoas negras e, especialmente, mulheres negras na arte sofrem com seu desempoderamento. É notória, no entanto, a presença negra na arte brasileira. Quantas pinturas e trabalhos artísticos têm ao longo da história trazido a reprodução de corpos negros. É nevrálgico, todavia, entender que essa presença se dá, em grande medida, nos acervos museológicos do país, por meio dos trabalhos de homens brancos compreendidos como artistas profissionais. Enquanto isso, nem sabemos quais mulheres negras foram artistas com trabalhos que, se vivêssemos em um mundo sem racismo e machismo, ou seja, pautado em outro projeto de sociedade, poderiam estar figurando como grandes nomes da arte, ao menos, brasileira.

Como também argumenta a teoria de Patricia Hill Collins (2019), se, entretanto, há desempoderamento social de mulheres negras no projeto de sociedade legado pelo colonialismo, há também ativismo de tais mulheres em prol de sua autodefinição e empoderamento. Desse modo, é importante rememorar a atuação de mulheres negras em organizações sociais e nas universidades que têm pautado a busca por uma transformação do projeto de sociedade que as desempodera. E, igualmente, ocorre na arte a ação de mulheres negras buscando seu reconhecimento profissional, como o fizeram e fazem as mulheres brancas, mas nesse caso, é fundamental notar que se compararmos as situações, há mais mulheres brancas artistas sendo reconhecidas do que mulheres negras, basta novamente olharmos os dados da introdução deste ensaio.

Fato é que, especialmente na última década, o Brasil tem visto um movimento forte de contestação de seu projeto societário a partir de uma perspectiva negra e, em especial, feminista. Posto que nunca na história do país tivemos

tantas pessoas negras adentrando os muros das universidades, sobretudo em virtude da lei 12.711 de 2012,<sup>4</sup> a chamada Lei de Cotas, temos observado em diferentes âmbitos da sociedade brasileira uma onda de reação a cânones, bem como de exposição das violências racistas e sua combinação com as violências machistas. Esse movimento tem ganhado cada vez mais força e tem sido expandido por meio da contínua luta de pessoas negras no país. E, como não é de estranhar, haja vista sua imagem de espaço social de liberdade, o mundo da arte brasileira tem encampado grande parte de tais contestações, com exposições, livros, catálogos, entrevistas e pesquisas sendo feitas e publicadas em periódicos da área, conferindo visibilidade à produção de artistas que são negros, negras e negres. Sendo assim, cabe, a seguir, tomar a palavra de artistas que são mulheres e negras e que têm presentemente atuado contestando os cânones artísticos em prol da visibilização de suas poéticas, mas também de rompimento com o projeto de sociedade que visa a seu desempoderamento.

### **Mulheres, negras e artistas: suas poéticas e subversões**

Concordando com Lélia Gonzalez (2020), é possível dizer que a sociedade brasileira coloca as mulheres negras na base da pirâmide social do país, mas ainda assim, temos, a exemplo da própria autora, a atuação de mulheres negras que vêm lutando contra seu desempoderamento. Nesse sentido, aqui pensando acerca do mundo da arte, quero destacar as ações e críticas de mulheres negras que trabalham como artistas, refletindo sobre como a racialidade e o gênero são fatores que têm importante papel no processo de legitimação de artistas. Trago a seguir, portanto, um compilado de entrevistas que realizei em 2019 e 2020 com artistas que são mulheres e negras e atuantes no campo da arte contemporânea brasileira.

Tendo sido contatadas 85 pessoas, foram entrevistadas, a partir de um mesmo roteiro, 36 artistas da arte contemporânea, cinco presencialmente, uma virtualmente, e as demais por meio de questionário *online*. Das 36 vozes ouvidas,

---

<sup>4</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm). Acesso em 29 ago. 2022.

todas se declaram negrodesscendentes,<sup>5</sup> tendo 15 se dito mulheres cisgêneras; 11, homens cisgêneros; três, travestisgêneras; três, não binárias; uma, sapatão; e três não responderam. Essas vozes ecoam de três regiões do país (Sudeste, Nordeste e Centro-oeste), com idades compreendidas entre 21 e 60 anos, e tempos de carreira entre um e 30 anos.

Cabe, então, trazer os retornos de três das artistas que colaboraram com a pesquisa. Suas respostas são elucidativas de sua atuação no campo da arte, seus percalços e estratégias, bem como resumem parte do que argumentaram outras artistas entrevistadas. Aqui destaco suas opiniões relativas a uma das perguntas do questionário, a saber “Caso tenha se autodeclarado como negro/a/x ou pardo/a/x, como vê a influência do pertencimento étnico para a visibilidade, circulação e legitimação de seu trabalho no circuito artístico, especialmente, o brasileiro?” É interessante notar que ao passo que contemporaneamente tais artistas têm logrado espaço para circulação de seus trabalhos no mundo da arte, por outro lado, tal abertura recente das instituições artísticas às poéticas de artistas negras se dá também de modo limitante, como podemos constatar pela resposta conferida por biarritzzz, artista nascida no Ceará:

Muito da minha inserção, por exemplo, em meios institucionais, tem sido através de temáticas ‘inclusivas’. Mesmo o meu trabalho sendo no campo das novas mídias, da tecnologia, do vídeo e da internet, na maioria das vezes só tenho conseguido espaço quando o tema central é negritude e/ou mulher nas artes...

Além desta diferença de recepção e circulação dos trabalhos de artistas negras, negros e negres, indicada por biarritzzz, Luana Vitra, artista nascida em Minas Gerais, indica questões infraestruturais que tornam desigual o processo de trabalho, aprendizado e circulação de artistas negras, negros e negres. Isso porque a artista, articulando questões raciais e de classe para pensar sobre o universo artístico, indica os pressupostos raciais e sociais infraestruturais do universo artístico que contribuem para que haja diferença no processo de circulação e

---

<sup>5</sup> Utilizo o termo negrodesscendente abarcando as respostas recebidas que variaram em declarações como negra, preta, afro-brasileira, parda, mestiça e negrândia. Assim, penso que todas as pessoas identificam em seus corpos a ancestralidade negra, por isso, negrodesscendente é usado aqui como um termo guarda-chuva para definir essas identidades raciais.

legitimação de artistas a depender de sua racialidade e classe social. Dirá Vítora, em resposta longa, mas que merece atenção pelas nuances que traz:

Sim, muito! Sinto que é cobrado das pessoas negras que tenham um discurso único no trabalho, querem que falemos do fato de sermos negros, da relação com a ancestralidade, das dores de ser negro, despercebendo que nossa experiência e nossa capacidade intelectual passa por aí mas pode desembocar em inúmeros outros lugares, ao passo que às pessoas brancas é dada a possibilidade de falar sobre qualquer coisa que lhe seja de desejo. Percebo em exposições coletivas que o número de negros varia entre 0, 1, 2 ou 3, em exposições que tem em geral 20 artistas, isso evidencia a dificuldade de inserção de pessoas negras no circuito artístico, especialmente nas artes visuais, que dentre as artes é a que é mais fortemente regida por homens brancos. Além disso, pouquíssimos artistas negros são representados em galerias, pouquíssimos artistas negros são conhecidos, e o único lugar entendido por brancos como legítimo, que é falar sobre ancestralidade, cria nos jovens artistas um trabalho único, percebo na produção de jovens artistas um mesmo modo de fazer, imagens absurdamente semelhantes, e isso é um modo de manter os negros em um lugar que está sob o controle dos brancos, pois passa pela sua legitimação.

Sabe-se que a maior parte da população negra é também pobre, e isso é outra diferença que percebo na atuação de artistas negros e brancos. Em grande parte das famílias de artistas brancos, sempre tem algum parente rico que se alegra com o fato de ter um artista na família e então o ajuda, seja comprando suas obras, ou contribuindo financeiramente de outros modos para que ele siga produzindo, ao passo que para artistas negros a força é contrária, na maioria das vezes ninguém da família é rico e esse artista tem que encontrar modos de seguir produzindo e sobreviver, geralmente precisa ter um outro trabalho que ocupa 8h do seu dia, restando pouco tempo para investir em seu trabalho artístico, ao passo que os artistas brancos muitas vezes dedicam tempo integral e ainda contratam uma faxineira para limpar a casa porque esse tempo precisa ser dedicado ao trabalho artístico. Desse modo, muitas vezes o trabalho de artistas brancos evolui muito mais rápido do que o de artistas negros, porque eles podem dedicar a totalidade de seu tempo a esse fazer.

Percebo também uma diferença no processo de profissionalização de artistas negros e brancos. Fazer um portfólio, um site, criar uma identidade visual para suas redes sociais, fotografar os trabalhos, editar as fotos, diagramar projetos, são processos do trabalho artístico que necessitam de habilidades específicas. De modo geral, o artista negro precisa aprender a fazer tudo isso, o que diminui muito o tempo que ele poderá se dedicar ao seu trabalho artístico em si, ao passo que grande parte das pessoas brancas consegue contratar pessoas para fazerem essa parte do processo, podendo dedicar-se exclusivamente à feitura prática de seu trabalho e ao entendimento dele.

Luana Vitra relaciona raça e classe para pensar acerca da circulação de artistas no campo da arte contemporânea brasileira; sendo assim, a artista nos conta não apenas sobre os limites da recepção do trabalho de artistas negras, negros e negres, mas fala dos efeitos disso na produção de jovens artistas racializados. Ademais, a artista indica a precariedade do campo da arte que torna necessário que tais artistas precisem atuar em múltiplas profissões a fim de garantir seu sustento. Constatação similar à que cheguei em minha pesquisa de doutorado (Marcondes, 2021), quando, focalizando jovens artistas da arte contemporânea, foi possível verificar a necessidade de eles atuarem em múltiplas atividades enquanto também desenvolvem seu trabalho artístico, pois não conseguem viver apenas do trabalho de arte. Vitra, no entanto, marcando diferença de minha pesquisa anterior, traz a questão racial ao centro e, desse modo, seguindo uma argumentação que pode ser aproximada àquela dos feminismos negros, a artista torna evidentes as estruturas do campo artístico. Faz ver que não é apenas uma diferença de circulação, mas que estruturalmente o campo da arte é formulado para a atuação de pessoas brancas, especialmente, com capital e, como mostram inúmeras pesquisas, do gênero masculino (Nochlin, 1973; Simioni, 2002; Mayayo, 2003; Sofio, 2018; Marcondes, 2020).

Igualmente articulando marcadores sociais de diferença, agregando em sua resposta a identidade de gênero de pessoas trans, a artista, também mineira, Ana Raylander Mártis, argumentou:

A atuação de uma artista negra e transgênera no Brasil é definida pela tentativa de permanecer viva, de não ser aniquilada no cafundó do mundo. É isso que está em jogo quando eu me afirmo como artista e

reivindico meu lugar na ‘história da arte’. Estou, na realidade, reivindicando a minha própria existência, por entender que eles nos devem absolutamente tudo e que tudo é muito pouco. O nosso desafio é de inventar um mundo onde estaremos vivas e participando de todas as escolhas e decisões. É sobre buscar um mundo mais justo para todxs nós dissidentes e interseccionais e ao mesmo tempo arruinar o monopólio que eles detêm.

Se procurarmos dados sobre violências raciais e de gênero rapidamente em qualquer *site* de busca, constataremos que, no Brasil, mulheres negras cisgêneras e transgêneras são alvo de um massacre, que lhes tira recursos financeiros, afeta a subjetividade, a moral e, fundamentalmente, a possibilidade de viver. Ainda assim, como constatamos na resposta de Ana Raylander, apesar do desempoderamento, há uma pulsão de transformação das condições de vida em garantia a sua existência física e simbólica.

Reunindo as falas das artistas, temos, então, o seguinte cenário: um campo artístico em que pessoas negras, especialmente, mulheres negras vêm sendo mais requisitadas e circulam mais intensamente pelas instituições artísticas, porém, esse mesmo sistema artístico, quando legitima a atuação de tais artistas, as coloca em um nicho para tratar de questões que seriam específicas. Sendo assim, como argumentei em outra ocasião (Marcondes, 2021), temos como pano de fundo um campo artístico que se define como espaço de progressismo e liberdade. Em virtude dessa construção, pautas sociais como as dos movimentos negros, sobretudo no que diz respeito à representatividade, têm sido tomadas para reforçar a imagem da arte como espaço social de liberdade e progressismo. Temos, portanto, um mundo da arte ainda controlado majoritariamente por pessoas brancas atentas aos debates sociais em virtude de seu autodeclarado progressismo, o que tem como efeito uma abertura institucional da arte a artistas que vêm pautando a necessária mudança dos cânones artísticos. Contudo, sendo essa representatividade do campo da arte, de forma geral, muitas vezes mais discursiva do que posta em prática, o que se tem são, muitas vezes, artistas negras sendo pautadas por uma expectativa branca que as circunscreve a tratar de algumas temáticas raciais, sociais e de gênero. Apesar desse cenário de especulação de valor financeiro e estético da apropriação de pautas sociais, raciais e de gênero, é nevrálgico compreender que tais artistas que são mulheres

e negras, muitas vezes têm feito um movimento duplo, para dentro e para fora do campo da arte, contestando regras e cânones artísticos, ao passo que rumam em sentido à sociedade envolvente, “trazendo uma reunião de vozes e poéticas que conjuntamente contestam a configuração das relações sociais e raciais que mantêm pessoas não brancas, no caso, pessoas negras em lugares subalternos” (Marcondes, 2022, p. 174).

Cabe, desta maneira, complementar a discussão aqui desenvolvida com dados de um dos desdobramentos dessa pesquisa de pós-doutorado, um projeto de iniciação científica desenvolvido entre 2019 e 2022, em que buscamos compreender como se dava a presença, ou a ausência, negra no acervo de uma das principais instituições museológicas do Ceará, o Museu de Arte Contemporânea (MAC-CE). A presença ou ausência de artistas negros(as/es) no referido acervo foi problematizada, pois se museus são espaços legitimados por excelência em que são salvaguardados bens artísticos e culturais considerados dignos de reflexão e fruição, cabe saber que memórias têm sido salvaguardadas e promovidas pela instituição em questão. Nesse subprojeto de pesquisa lidamos com um acervo que tinha trabalhos de 269 artistas e buscamos constatar como se definiam em termos raciais e de gênero; para isso, elaboramos um questionário que enviamos para 200 artistas, dos quais 57 nos retornaram; paralelamente, conseguimos informações sobre artistas que haviam falecido, mas tinham trabalhos no acervo, sobretudo por meio de levantamento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Destarte, obtivemos dados sobre as identidades raciais e de gênero de 83 pessoas, ou seja, 30,86% dos(as/es) artistas cujos trabalhos compunham o acervo do MAC-CE. Foi possível, assim, traçar o seguinte perfil de artistas com trabalho no acervo em questão: homens, brancos, entre 40 e 59 anos, com ensino superior completo, residentes na América do Sul, em especial no Brasil, na região Sudeste, no estado de São Paulo e com representação de seu trabalho por ao menos uma galeria. Em termos de gênero, os artistas de quem logramos obter informações e retornos se distribuíam da seguinte forma: 51 homens cisgêneros, 29 mulheres cisgêneras, dois não inferidos e um travestigênera. Já em termos raciais tivemos a seguinte composição: 54 pessoas brancas, oito negras, sete pardas, duas não brancas, uma asiática e 11 não inferidas. Fato é que nesse levantamento tínhamos três mulheres negras, duas cisgêneras e uma

travestigênera, e 17 homens cisgêneros entre negros e pardos. Ou seja, há uma evidente lacuna em relação ao espaço legado a pessoas negras no acervo; afinal, das 83 de quem obtivemos informações, mais que o dobro se compunha de pessoas brancas. Quando agregamos o gênero, a discrepância se torna ainda maior, sobretudo no que diz respeito às pessoas trans. Nesse sentido, é possível dizer que até há diversidade no acervo, posto que encontramos pessoas de diferentes racialidades e identidades de gênero; quantitativamente, todavia, olhando cada dado em relação, vemos que as memórias que vêm sendo salvaguardadas pertencem, em especial, a pessoas brancas e homens cisgêneros.

### Considerações finais

Como nunca antes na história do país, as pautas dos movimentos negros têm circulado com força e potência na sociedade brasileira, a exemplo do que temos constatado no mundo da arte. Se, entretanto, por um lado vemos uma abertura que se deu a partir das lutas de artistas negras, negros e negres, observamos também uma apropriação da noção de representatividade que não tem efetivamente empregado transformações, por limitar o entendimento e a circulação de trabalhos de artistas negras, negros e negres a um nicho de mercado. Há, então, que comemorar, mas ainda que avançar. Especialmente no que diz respeito ao trabalho de mulheres negras que são artistas da arte contemporânea.

Se o espaço da arte ainda é limitado e limitante para artistas que são pessoas negras, para artistas que são mulheres cisgêneras e transgêneras negras a situação ainda parece ser mais desigual. No entanto, como visto, tais artistas têm consciência da situação e vêm buscando por meio de sua atuação profissional demarcar tais desigualdades, não apenas pleiteando espaço e circulação institucional, mas pautando transformações sobre o projeto de sociedade em que estamos inseridos. Sendo assim, apesar de seu desempoderamento ser um projeto de sociedade, seu ativismo resulta de tal condição e tem indicado novos rumos para a arte e a sociedade envolvente.

Mesmo que a profissão de artista ainda venha sendo associada a uma imagem masculina e branca, há um projeto de transformação em curso. Nesse sentido, é fundamental que a noção de representatividade seja tomada com mais seriedade pelos agentes da arte, especialmente aqueles presentes em

instituições, a fim de prover condições de existência e circulação para o trabalho de artistas negras. A qualidade de seus trabalhos merece reconhecimento não só por sua marca identitária, mas pelo uso de materiais, cores e formas. Ao pensar nos sentidos da palavra artista apresentados na introdução, vemos que mulheres negras são tão artistas quanto artistas homens brancos, embora a estrutura de legitimação da arte aparentemente siga beneficiando tais homens, a ver pelo que trazem as interlocutoras de minha pesquisa. Portanto, apesar desse projeto de concessão de privilégio a homens brancos, temos também artistas que têm compreendido o nível de seu desempoderamento e atuando para quebrar esse ciclo de apagamento e invisibilização.

**Guilherme Marcondes** é pós-doutorando (PNPD/Capes) no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/Uece). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Graduado em ciências sociais (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é pesquisador associado ao Núcleo de Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Nusc/UFRJ), ao Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (Grua): <http://www.grua.art.br> (CNPq) e um dos editores da revista O Público e o Privado, da Universidade Estadual do Ceará (<https://revistas.uece.br/index.php/publicoeoprivado/index>).

## Referências

- BARRETO, Raquel de Andrade. *Enegrecendo o feminismo ou feminizando a raça: narrativas de libertação em Angela Davis e Lélia Gonzalez*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HILL COLLINS, Patricia. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 20 ago. 2022.
- HOOBS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 16, p. 193-210, 2015.

MARCONDES, Guilherme. Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 147-177, mai. 2022.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2021.

MARCONDES, Guilherme. Arte e legitimação: o caso das jovens artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 60, p. 1-39, 2020.

MAYAYO, Patricia. En busca de la mujer artista. In: *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

NOCHLIN, Linda. *Why there have been no gratests women artists? Art and sexual politics*. 2 ed. New York: Macmilan Publishing Co, 1973 [1971].

QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos 'Maiores' Artistas do Mundo. In: QUEMIN, Alain; VILLAS BÔAS, Glaucia (orgs.). *Arte e vida social – pesquisas recentes no Brasil e na França*. OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/1474>. Acesso em 20 ago. 2022,

QUEMIN, Alain. *Les stars de l'art contemporain – notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: CNRS Éditions, 2013.

SANTOS, Sônia Beatriz dos. As ONGs de mulheres negras no Brasil. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 275-288, jul.-dez. 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 50, p. 143-159, 2002. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092002000300009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 20 ago. 2022.

SOFIO, Séverine. Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, p. 28-50, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152629/149113>. Acesso em 19 ago. 2022.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

MARCONDES, Guilherme. Quem é artista? Mulheres negras na arte contemporânea brasileira. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 320-336, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô

*Ripping up the paper: women artists and the Porn Art Movement*

Tie Jojima

 0000-0002-8732-9663  
tjojima@gradcenter.cuny.edu

### Resumo

Este ensaio tem como foco a produção de três mulheres artistas no contexto do Movimento de Arte Pornô (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim e Cynthia Dorneles. Essas artistas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjugou as mulheres – argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e ao subverter os códigos da pornografia tradicional.

### Palavras-chave

Pornografia feminista. Movimento de Arte Pornô.  
Performance. Poesia pornô. Grafite.

### Abstract

*This essay focuses on the production of three women artists in the context of the Porn Art Movement (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim and Cynthia Dorneles. These artists embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects and criticizing social structures that repress women. Looking at the work of these artists in relation to pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they affirmed their voices as sexual subjects with agency by claiming their right to pleasure and subverting the codes of conventional pornography.*

### Keywords

*Feminist pornography. Porn Art Movement.  
Performance. Porn poetry. Graffiti*

No Brasil, a mídia apelidou o verão de 1980 de verão da abertura. O apelido reflete a expectativa generalizada de mudança política no processo de transição da ditadura para a democracia.<sup>1</sup> Este mesmo verão também ficou conhecido como verão do *topless*, refletindo o debate público em torno do direito das mulheres de fazer *topless* na praia (A guerra..., 1980, p. 12). Contrariando o imaginário internacional do Brasil como um paraíso de praias cheias de mulheres de *topless*, a nudez, incluindo a prática de *topless*, era proibida por lei e considerada crime de obscenidade, punível de acordo com o Código Penal brasileiro.

No início da década de 1980, mulheres por todo o país estavam confrontando essa lei ao fazer *topless* nas praias e provocando intensos debates públicos ao defender que, assim como os homens, teriam o mesmo direito de aparecer em público sem *top*. Em fevereiro de 1980, várias mulheres foram agredidas verbal e fisicamente por banhistas no Rio de Janeiro. Um artigo na revista semanal *Veja* descreve a agressão dirigida a uma mulher que fora perseguida por vários homens, que gritavam chamando-a de “Geni” (personagem da canção de Chico Buarque) e atirando-lhe areia e objetos, simplesmente porque ela estava sem a parte superior do biquíni (A guerra..., 1980, p. 12). A democracia, ao que parecia, tinha seus limites.

Os ataques às mulheres e o debate público sobre o direito de fazer *topless* exemplificam os ambíguos códigos morais do Brasil na época. Se, por um lado, havia expectativa de liberdade política e entusiasmo por uma mentalidade mais liberal que acompanhasse o processo de desmantelamento de uma ditadura, por outro, havia uma adesão violenta, até homicida, aos ideais conservadores e tradicionais, especialmente no que diz respeito ao corpo (Simões, 2016). Em resposta a essa agressão, um grupo de mulheres organizou uma manifestação em fevereiro de 1980, na Praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, para protestar contra essa violência e lutar por esse direito mínimo sobre seus próprios corpos.

Um grupo de jovens poetas viu nesse evento uma oportunidade para apoiar a causa das mulheres e propôs uma manifestação metafórica: o *Topless*

---

<sup>1</sup> “Abertura” era a designação oficial para a transição da ditadura militar para a democracia (a ditadura havia começado em 1964). O processo de abertura foi iniciado em 1974 pelo presidente militar general Ernesto Geisel, que chegou ao poder prometendo a democratização de forma “lenta, gradual e segura”, e foi concluído 11 anos depois, em 1985.

*Literário*, que ocorreu em paralelo à manifestação prevista originalmente.<sup>2</sup> Nesse evento, os poetas caminharam pela praia, atraindo a atenção do público com cartazes, placas, panfletos e leituras de poemas. Seus cartazes traziam os dizeres “Estamos abrindo os anos 80” e “A poesia tem que fazer a cabeça transar o corpo”.

O *Topless Literário* foi a primeira performance do Movimento de Arte Pornô, que começou como um grupo de poesia iniciado por Eduardo Kac e Cairo Trindade, mas logo expandiu seu leque de práticas para incluir outras formas de arte, como a performance, o grafite e a produção de *zines* e livros de artista. O movimento – que usou redes de arte correio para conectar vários artistas em todo o Brasil, cada qual contribuindo com suas perspectivas e práticas para a arte pornô – construiu uma sensibilidade artística própria ao afirmar o desejo de transformar a realidade por meio do corpo e da sexualidade, desafiando o *status quo* artístico e literário e tendo em vista o contexto econômico e político da abertura. Antecipando o que hoje é conhecido como pós-pornografia ou pornografia *queer* – entendida aqui como ressignificações de corpos e atos sexualizados (Sarmet, 2014) – o Movimento da Arte Pornô criou práticas artísticas transgressoras que questionaram as opressões de gênero e políticas operantes nas representações tradicionais de corpos e sexualidade, como o erotismo e a pornografia convencional.<sup>3</sup>

Este ensaio tem como foco a produção de mulheres artistas que participaram diretamente das performances e publicações do grupo ou que trabalharam de perto com seus artistas, promovendo o Movimento e criando obras que ressoaram suas ideias centrais. Essas artistas são Cynthia Dorneles, Teresa Jardim e Leila Míccolis.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> O poeta Eduardo Kac, líder do grupo de poesia Poetagem, e o poeta e ator Cairo Trindade organizaram o *Topless Literário* com outros poetas e grupos de poesia; participaram do espetáculo, por exemplo, Gandaia e Bandidos do Céu.

<sup>3</sup> A pós-pornografia, ou pornografia *queer*, pode ser situada em práticas performáticas surgidas após os anos 1980 que inventam novos imaginários sexuais por meio da dissidência sexual. A pós-pornografia mudou a produção da pornografia tradicional focada em público masculino e heterossexual para as minorias sexuais. O termo foi cunhado no final da década de 1980 pela artista americana Annie Sprinkle (1998).

<sup>4</sup> O Movimento de Arte Pornô contou com a participação de outras mulheres artistas. Um estudo mais completo sobre estas artistas, incluindo Sandra Terra e Denise Trindade, bem como sobre outros aspectos do movimento, está sendo desenvolvido em minha pesquisa de doutorado em história da arte no Graduate Center, City University of New York (Cuny).

Neste ensaio, eu argumento que essas artistas iconoclasticamente “rasgaram o papel” de uma abordagem canônica de textos, procurando desmantelá-la de duas maneiras: primeiro, elas deslocaram os papéis femininos tradicionais na sociedade, que muitas vezes são representados em textos escritos por homens, por exemplo, na imprensa e em obras literárias; segundo, elas “rasgaram o papel” ao criar obras que não dependem do próprio papel como mídia para criação e difusão de seus poemas.

Essas artistas produziram trabalhos ignorando os modelos convencionais de publicação – aqui entendidos como um sistema de poder que inclui uma imprensa profissional, um editor e padrões de qualidade muitas vezes masculinos e classistas que definem o mundo editorial oficial (Mícolis, 1987). Em vez disso, elas criaram trabalhos para ser incorporados em performances públicas e espalhados pela cidade em grafites. Também produziram pequenas publicações artesanais para distribuição diretamente ao público, em consonância com as práticas contraculturais brasileiras dos anos 1970. Mais importante ainda, elas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjogou as mulheres – eu argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e subverter as convenções da pornografia tradicional.

### **Pornografia como poder**

Pensar a pornografia como um sistema de poder é considerar uma história de representação de gênero e sexualidade no mundo ocidental – incluindo outros marcadores de identidade como idade, tipo de corpo, etnia e raça – que desde a era moderna despojou as mulheres e outras minorias sexuais de agência e as posicionou como objetos. Michel Foucault (1978) problematizou a inter-relação entre sexo e poder em sua *História da sexualidade*, na qual documenta as muitas ciências, como a criminologia, a pedagogia e a medicina (o que ele chama de *scientia sexualis*), que geram conhecimento em torno do sexo com o objetivo final de o regular. A pornografia teria surgido

como uma contrapartida a esses discursos, como uma forma de “saber-prazer”, buscando outras verdades sobre a sexualidade, por exemplo, o prazer feminino, que é colocado como um “enigma” a ser desvendado por saberes e olhares masculinos (Foucault, 1978).

Embora os ensinamentos de Foucault tenham sido centrais para as pesquisas sobre a história da pornografia, incluindo aquelas que se concentram na história da pornografia feminista, muitos questionam, com razão, o fato de que o sujeito de Foucault é sempre masculino. De fato, esse desequilíbrio de gênero é indicativo das questões que priorizei neste artigo. Em seu importante livro sobre a história da pornografia, Linda Williams (1999) engaja as ideias de Foucault, especialmente no que diz respeito à relação constitutiva entre prazer e poder, mas levanta dúvidas sobre o fato de que as relações disciplinares que ele discute em seus livros “atuaram mais poderosamente nos corpos das mulheres do que nos dos homens”<sup>5</sup> (p. 4). Em crítica semelhante, em seu estudo sobre subjetividade sexual feminina, Amalia Ziv (2015, p. 15) chama atenção para o fato de que, na história da sexualidade moderna de Foucault, a subjetividade sexual é “um privilégio do qual as mulheres são, em grande medida, excluídas”<sup>6</sup> por ter sido moldada de um ponto de vista masculino e heteronormativo.

Ao combater a exclusão das mulheres da esfera da sexualidade e dos discursos sobre ela, as diretoras de pornografia feministas e acadêmicas nesse campo começaram a mudar radicalmente a pornografia. Em suas produções, elas a reimaginam como uma pauta feminista, abrindo espaço para que as mulheres – e aquelas que participam da produção e recepção dessa pornografia ou que a consomem – se reconceituem sexualmente por meio da identificação com novos modos de representação da sexualidade e do prazer.

Essa mudança ocorreu principalmente durante e após a década de 1980 e foi amplamente documentada, especialmente nos Estados Unidos, nos debates antipornografia *versus* anticensura, também conhecidos como *feminist sex wars* (guerras sexuais feministas) (Ziv, 2015). Feministas antipornografia entendiam

---

<sup>5</sup> No original: *have operated more powerfully on the bodies of women than on those of men*. Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

<sup>6</sup> No original: *a privilege from which women are to a large extent debarred*.

a pornografia como inerentemente violenta, perigosa (porque molda o comportamento sexual) e degradante para as mulheres. Elas consideravam a pornografia um sistema de poder que objetifica as mulheres e, por isso, defendiam a censura.<sup>7</sup> As feministas anticensura rapidamente se organizaram em resposta ao grupo antipornografia. Embora não ignorassem que a pornografia pudesse ser degradante, elas reconheciam o potencial emancipatório da pornografia criada por mulheres e outras minorias sexuais (Taormino et al., 2013).

Ainda que essa história dos EUA não possa ser ignorada e ofereça corolários importantes aos debates globais sobre a pornografia feminista, o contexto brasileiro é diferente. Os discursos sobre pornografia no Brasil dos anos 1980 não foram desenvolvidos no meio acadêmico e legislativo, como aconteceu nos Estados Unidos, e, portanto, há uma historiografia menos extensa a ser explorada. As leis de censura durante a ditadura, no entanto, revelam como a representação dos corpos e da sexualidade no Brasil dos anos 1980 foi contestada, em um contexto no qual produtores e censores disputavam o que podia e o que não podia ser produzido e mostrado ao público (Reis Junior, Lamas, 2018).<sup>8</sup>

Fundamentado em ideologias conservadoras e moralizantes (como a moral cristã e os valores da família tradicional brasileira), um sistema de leis impunha a censura, que buscava acabar com a corrupção e a degeneração moral no país. A censura não se baseava em regras claramente definidas e aplicadas hegemonicamente em todo o regime (Cowan, 2016). Ao contrário, era uma forma de regulação complexa e ampla, aplicada a casos específicos – por exemplo, às pornochanchadas e às revistas eróticas –, com base no entendimento subjetivo de obscenidade dos censores (às vezes, criando contradições) e em graus variados em diferentes períodos do regime.

<sup>7</sup> Um dos principais argumentos das feministas antipornografia é que a pornografia objetifica a mulher. Elas argumentam que a pornografia cria uma relação de causalidade entre o homem assistindo pornografia e depois tratando as mulheres como objetos que os deveriam satisfazer. A filósofa Lina Papadaki (2017, p. 138), no entanto, argumenta contra essa conexão causal direta, embora reconheça a relação “entre o conhecimento gerado pela pornografia sobre o *status* inferior das mulheres e sua objetificação” (No original: *between the knowledge generated by pornography about women’s inferior and object-like status and women’s objectification*).

<sup>8</sup> É importante notar que grupos feministas a partir do final dos anos 1970 passaram a debater questões sobre a sexualidade feminina, e incluíram o prazer feminino em suas plataformas políticas. Em minha pesquisa de doutorado, eu estudo esse aspecto do discurso feminista no Brasil, bem como as teorias e textos críticos sobre pornografia feitos por mulheres durante a década de 1980.

No começo dos anos 1980, após o início do processo de abertura política e o fim das leis de censura *a priori*, o mercado viu um crescimento na produção de filmes e revistas eróticas, e, por consequência, políticos conservadores e setores da sociedade civil reagiram pedindo mais censura (Ressaca..., 1980). A escalada desse discurso levou a um anúncio oficial, em 15 de março de 1982, no qual o presidente general Figueiredo convocou a nação para uma cruzada “urgente” contra a pornografia, sem, no entanto, apontar seus alvos ou motivações (Uma lição..., 1982, p. 20). Essa cruzada esvaziada é sintomática da política sexual ambígua e contestada da abertura, em que a censura reforçou os binários entre o permitido e o proibido, o correto e o incorreto, o moral e o imoral, criando um sistema de exclusões que refletia a ideologia conservadora do governo ditatorial.

Artistas do Movimento de Arte Pornô rejeitaram esse mecanismo de distanciamento que perpetuava as restrições à sexualidade ao classificar certas representações como obscenas. Embora rejeitassem qualquer tipo de censura, eles também entendiam a pornografia tradicional como conservadora porque tendia a reproduzir valores retrógrados, incluindo heteronormatividade e sexismo. De acordo com Eduardo Kac (2013), para os artistas participantes do movimento o que era verdadeiramente obsceno era o poder exercido pelo governo autoritário, e não o corpo humano em todas as suas formas de expressões. Ao rejeitar o conservadorismo inerente à pornografia convencional, eles se apropriaram e subverteram o gênero, “transformando-o em ferramenta imaginativa a serviço da expressão poética experimental e da invenção de novas realidades” (p. 38).

### **Leila Mícolis: do poder ao poder**

Ontem talvez temêssemos as conotações eróticas e ofensivas da expressão; ontem talvez pensássemos duas vezes antes de ousar viver e escrever. Hoje nós e nossas poesias nos jogamos nos bares, calçadas, ônibus, boates, prisões, trabalhos, manicômios, casas, bordéis. Onde houver vida, lá estaremos, mulheres tentando mergulhar fundo em cada experiência presente. Quem duvidar que nos siga (Mícolis, 1978, p. 5).

A antologia de escritoras *Mulheres da vida*, organizada e publicada por Leila Mícolis, em 1978, inclui obras de dez poetisas que criticam os papéis tradicionais das mulheres e sua submissão aos homens e que também abraçam o erotismo e a sexualidade em seus poemas (Figura 1).

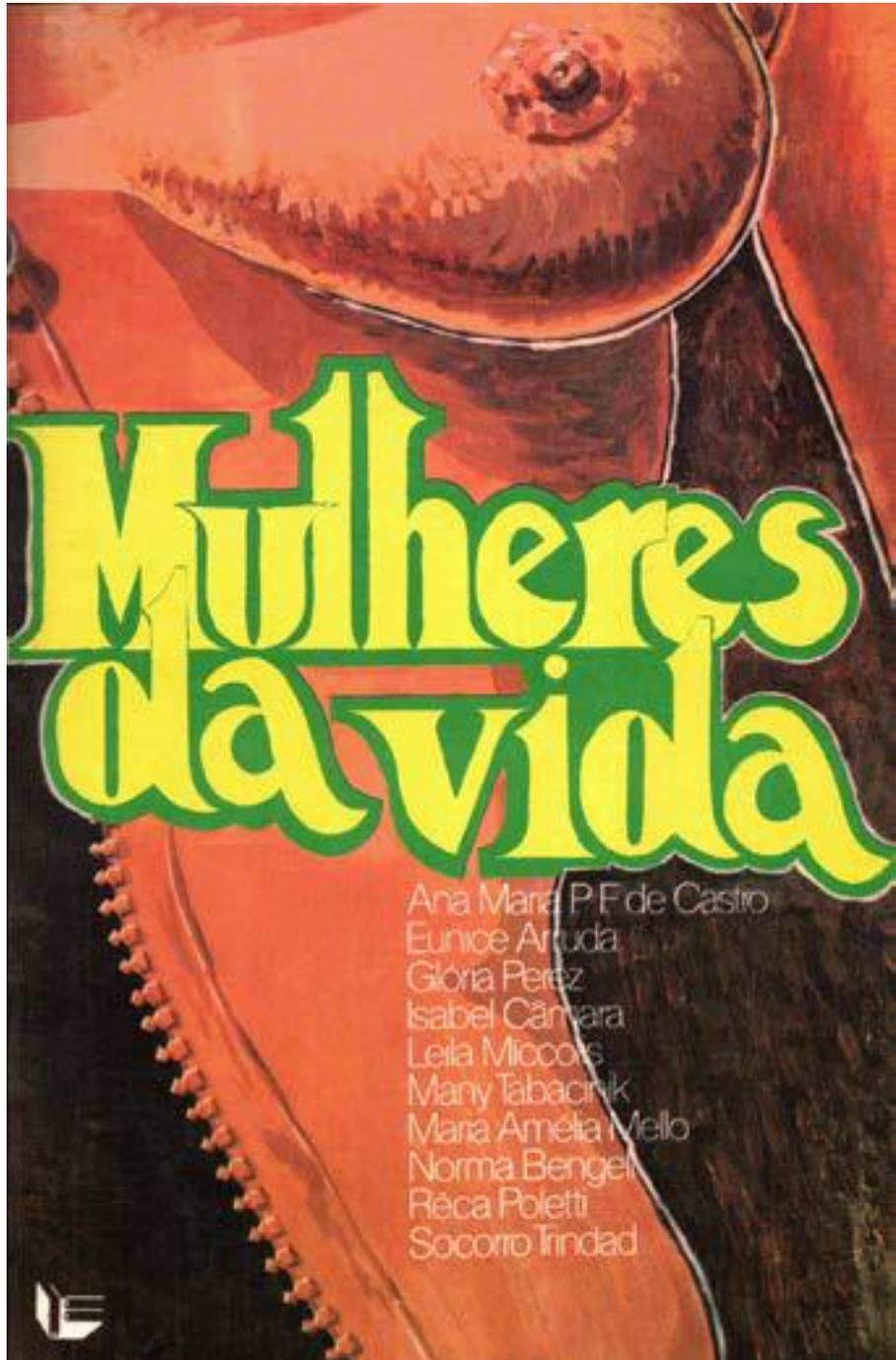


Figura 1  
Capa do livro *Mulheres da vida: poesia com ilustração de Cláudio Morato*

Após algumas apresentações do livro no Rio de Janeiro e em outras cidades, um crítico afirmou incorretamente que a antologia consistia em relatos biográficos de dez profissionais do sexo. Após essa resenha, livrarias de todo o país recusaram o pedido da autora para apresentar o livro e vendê-lo, temendo batidas policiais por causa da censura. Restando poucas opções, Mícolis (2012) decidiu abraçar a má fama do livro, organizando um evento no Cabaré Estrela do Oriente, onde profissionais do sexo trabalhavam, na cidade de Natal (Mícolis, 2012).

Mícolis transformou um evento ordinário em um ato performativo de transgressão literária e sexual: “O que deveria ser um lançamento de livro transformou-se em algo diferente, inusitado, com inimagináveis significados simbólicos – uma espécie de manifesto cultural, um ato de veemente protesto” (Mícolis, 2012). O duplo sentido do título do livro, que associa escritoras e profissionais do sexo, alude a diferentes formas de transgredir visões convencionais sobre a identidade feminina, incluindo uma sexualidade e uma linguagem domesticadas. Mesmo que não haja equivalência literal entre escritoras e profissionais do sexo em termos da natureza do trabalho que realizam e da classe social a que possam pertencer, ao criar metafórica e circunstancialmente essa conexão, Mícolis redefiniu seus trabalhos. Conforme indicado no prólogo do livro, a publicação e o evento lançam luz sobre a condição precária e marginal dessas escritoras dentro de um mundo literário majoritariamente masculino, e, ao mesmo tempo, afirmam que as mulheres poderiam e deveriam abraçar temáticas políticas e sexuais, tradicionalmente abordadas apenas por homens. Ao reconhecer esse *status* marginal e ao adotar o duplo sentido do título do livro, no entanto, essas escritoras subvertem performativamente um estereótipo, tornando-se agentes em vez de vítimas de qualquer tipo de ataque sexista. Além disso, o evento implicou o público como consumidor e desejante de sexo e de poesia, uma equivalência que o Movimento de Arte Pornô explorou extensivamente, como discutirei nos estudos de caso a seguir.

Leila Mícolis foi uma figura-chave em grupos contraculturais no Brasil das décadas de 1970 e 1980, incluindo aqueles envolvidos com a poesia marginal e com a imprensa alternativa. Desde o final dos anos 1970, ela teorizou sobre a capacidade da imprensa alternativa de formar contrapúblicos que resistiriam ao meio cultural dominante. Em seu livro *Do poder ao poder*, Mícolis (1987) traça uma história da imprensa alternativa brasileira argumentando que ela possibilitou o desenvolvimento “do poder (potencialidade) de combatê-lo [o

poder coercitivo do Estado], ao veicular propostas não oficiais de cultura” (p. 77). Míccolis contribuiu para muitas publicações alternativas, incluindo o *Lampião da Esquina*, que abriram espaço para trocas sobre os direitos das mulheres e das minorias sexuais, juntamente com questões raciais, e que se tornaram fundamentais para a organização dos nascentes movimentos feministas e LGBTQ+ durante o processo de abertura política.<sup>9</sup>

Embora Míccolis (2018, p. 272) seja bem versada em debates feministas e seu trabalho tenha sido lido como feminista por muitos estudiosos, ela não se considera uma. Ao longo de décadas de trabalho poético, Míccolis denunciou a desigualdade de gênero e diferentes formas de opressão contra as mulheres e outras minorias sexuais, mas seu trabalho também expressou desejos sexuais não normativos e questionou noções de libertação da mulher que adicionam nuances às plataformas feministas. O poema “Mercado”, publicado no livro *Silêncio relativo*, exemplifica tais preocupações:

O trabalho da mulher  
era a sua casa,  
a geladeira cheia  
a missão de mãe,  
sua máquina de sonhar  
enferrujada.

O trabalho da mulher  
é a sua profissão,  
a conta no banco,  
os anticoncepcionais à mão,  
sua servidão  
continuada  
(Míccolis, 1977, p. 49).

<sup>9</sup> Diversos pesquisadores estudaram o ativismo feminista e gay e lésbico no Brasil durante a abertura política. Rafael de la Dehesa (2007) pesquisou o surgimento de publicações independentes e grupos organizados para argumentar que eles atuavam como “grupos de interesse”, no contexto das eleições de 1982 no Brasil. Rodrigo Cruz (2017) traça a relação entre o “movimento homossexual” e a política institucional, apontando a importância do Partido dos Trabalhadores (PT) na institucionalização dos direitos de gays e lésbicas. Ana Alice Alcântara Costa (2009) traça as raízes dos grupos feministas brasileiros da década de 1980 até a guerrilha armada e grupos revolucionários que lutaram contra a ditadura na década de 1960. Rosalinda de Santa Cruz Leite (2003) escreveu um relato pessoal sobre sua atuação como colaboradora na imprensa feminista alternativa em São Paulo, na década de 1970, com foco nas revistas *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*.

Aqui Míccolis descreve a evolução do trabalho feminino do âmbito doméstico – com os papéis predeterminados da maternidade e do casamento – para o mundo profissional. No entanto, a liberdade trazida por essa transformação é limitada. A autora estabelece um paralelo entre essas duas etapas, criticando o verniz de libertação criado pela profissionalização. Ela enfatiza a continuidade da opressão das mulheres, pois elas estariam servindo a sistemas patriarcais e capitalistas, incapazes de se libertar ou de sonhar fora deles. A estrutura do poema, criando paralelos entre as estrofes e repetindo o mesmo verso na primeira linha de cada uma, reflete o estado aprisionado em que as mulheres vivem.

Em grande parte de seu trabalho, Míccolis adota o humor, a ironia e a ambiguidade como estratégias para desestabilizar identidades, em vez de as solidificar. A pesquisadora Katia da Costa Bezerra (2000) defende a ideia de que Míccolis o faz para desencadear no público um processo de relativização que acabaria por desafiar categorias identitárias, algo que vários artistas do Movimento de Arte Pornô também exploraram; por exemplo, o poema “Do Males o Menor”, publicado na *zine* do movimento, *Gang 1*, de 1980, e depois em seu livro *Maus antecedentes*, de 1981:

Se eu lhe chamo de putinha  
sou machista e indecorosa.  
No entanto, se não chamo,  
você não goza . . .  
(Gang 1, 1980, n.p)

O poema descreve um relacionamento lésbico em que uma pessoa é confrontada com um dilema: a aparente contradição entre uma ação negativa e sexista (chamar alguém de “putinha”) e as formas de a outra pessoa experimentar o prazer. Esse poema evidencia o fato de que o desejo sexual pode ser influenciado e ser acessível apenas por meio de estereótipos, relativizando assim o que algumas feministas poderiam denunciar como sexismo. Como o desejo e a subjetividade sexual são informados por uma miríade de referências sociais, algumas mulheres podem apenas ser capazes de experimentar prazer por meio de referências misóginas que historicamente construíram ideias de sexualidade feminina. Jennifer Nash (2014), em sua análise sobre raça e pornografia, afirma que, às vezes, os estereótipos são necessários porque fornecem um vocabulário de

desejo para as pessoas nomearem e reivindicarem o que lhes traz prazer. É claro que qualquer pornografia alternativa ou prática sexual que pretenda ser política ou libertadora deve considerar a agência das pessoas envolvidas e avaliar se está sendo utilizada para perpetuar relações de poder ou formas de opressão existentes. No entanto, conforme Robin Zheng (2017, p. 190-191) aponta, e como o próprio Movimento de Arte Pornô afirmou em sua prática, “a pornografia não é uma entidade monolítica” e permite “interpretações múltiplas e conflitantes”.<sup>10</sup> Este poema, escrito do ponto de vista de uma mulher para outra mulher, sugere uma abertura para o desejo sexual que vai além da normatividade imposta por agendas identitária ou política, rejeitando a ideia de um prazer moralmente puro.

Mícolis foi uma figura-chave do Movimento de Arte Pornô desde sua criação, em fevereiro de 1980. Ela apresentou Eduardo Kac a Cairo Trindade, e os dois acabaram lançando o movimento poucos meses depois de se conhecerem. Mícolis também divulgou o movimento em diversas revistas alternativas, em textos e entrevistas com membros do grupo, promovendo-o nos circuitos marginal e independente. Mícolis enfatiza o corpo em sua obra, utilizando linguagem sexual aberta e referências pornográficas para questionar sistemas de valores estabelecidos e para inventar subjetividades sexuais em constante mudança, aspectos fundamentais do Movimento de Arte Pornô.

Sua prática repercutiu profundamente no projeto geral do movimento, e ela começou a contribuir para suas publicações com poemas. Sua escrita aparece em todos os *zines* e antologias de arte pornô, e ela até escreveu um manifesto para o movimento: “Manifesto corpopfágico” (que faz alusão ao “Manifesto coprofágico”, de Glauco Mattoso, também criado no contexto do Movimento de Arte Pornô), publicado na *zine Gang 2*, de 1981:

- A poesia está no cio. Chegou a vez de também se gozar com as palavras.
- Se “pornografia” quer dizer “escrever sobre putas”, então vamos abrir as pernas a todas as palavras.
- Viva a puta merda, a puta velha, a putaria, a filha da puta e todo puta que pariu

<sup>10</sup> No original: “*pornography is not a monolithic entity*” e “*multiple and conflicting interpretations*”.

- A repressão que castra nossos versos é a mesma que censura nossos corpos.
- Sigam-me os que forem pornográficos
- Vamos fazer turismo e explorar nosso corpo?
- Nós não exploramos o sexo, nós fazemos
- Um é bom, dois é ótimo, três é melhor ainda e o Movimento de Arte Pornô quer é mais
- Nossas propostas culturais são todas indecorosas
- Sacanagem não é o que fazemos na cama, é o que fazem conosco  
(*Gang 2*, 1981, n.p.).

No manifesto, Míccolis aponta o potencial da pornografia para liberar pelo desejo tanto a linguagem quanto o corpo. Ela justapõe poesia e corpo, criando novas relações para ambos. Por exemplo, no primeiro verso, ela atribui uma função corporal à poesia, que agora pode gozar com palavras. Se, no orgasmo, o corpo perde o controle de si mesmo, livre de restrições racionais, a produção poética, afirma Míccolis, também deseja gozar para libertar-se de quaisquer mecanismos de controle. A autora subverte as conotações negativas de palavras como “putaria” e “puta”, questionando por que palavras relacionadas à sexualidade humana são usadas como insultos. Em vez disso, ela argumenta que imoral ou indecente são formas de exploração baseadas em desequilíbrio de poder. A autora também aponta para uma prática centrada no corpo, refletida no sexto verso, que nos convida a explorá-lo. No quinto verso, que apela à ação, Míccolis abraça plenamente o obsceno e o indecente.

Ao escrever sobre sexualidade e erotismo, a autora não apenas ambiciona transtornar o cânone literário no Brasil, onde esses temas sempre pertenceram ao universo masculino, mas também se afirma como um sujeito sexual, criando práticas sexuais e poéticas transgressoras como estratégias de resistência política.

### **Teresa Jardim: tesão revolução**

Uma fotografia de uma performance de 1981 do coletivo de artistas Gang retrata o grupo se apresentando durante a exposição coletiva *Semana de Arte de 82* (Figura 2).



**Figura 2**  
Performance do coletivo  
Gang, na Petit Galerie, no  
Rio de Janeiro, em 20 de  
dezembro de 1981 Foto de  
Belisário Franca Fonte: Kac,  
Trindade, 1984, p. 198

Em primeiro plano, no chão, um grande pênis ereto de madeira, apelidado pelo grupo de “Oscaralho”. À direita, Eduardo Kac encontra-se de pé e gritando com a mão direita na virilha, e, ao fundo, Cairo Trindade gesticula e olha para Teresa Jardim, que está deitada no centro desse triângulo. Jardim torce seu corpo de forma sensual e olha com clara intenção sexual para o pênis de madeira. Ela usa um vestido de couro amarrado com cordas que revela as laterais de seus seios e suas pernas. Suas panturrilhas e pulsos estão amarrados com um material semelhante. A pose e a roupa provocante enfatizam a sua hipersexualidade, fazendo alusão ao *bondage* e à figura da *leather queen* (rainha do couro), que é uma mulher sexualmente dominante. A imagem aponta para questões-chave nas performances e poemas de arte pornô de Teresa Jardim, que subvertem a pornografia tradicional ao afirmar seu próprio desejo e ao usar seu corpo para enfatizar a agência feminina.

Gang foi um subgrupo de artistas do Movimento de Arte Pornô que realizou intervenções artísticas no Rio de Janeiro e coordenou o movimento como um todo ao organizar publicações que fomentaram uma rede de artistas e poetas de arte pornô no Brasil. Criada por Eduardo Kac e Cairo Trindade, que também fundaram o movimento, Gang funcionou como um coletivo de artistas cuja adesão variou ao longo dos anos. Incluiu as seguintes artistas mulheres: Teresa Jardim, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Dorneles e Denise Trindade (que era casada com Cairo Trindade). Trazendo a arte pornô para a cidade por meio de performances e grafites, Gang buscou desafiar regras em torno da moralidade que excluíam de circulação certas pessoas, representações de sexualidade e palavras, revelando o caráter contencioso da esfera pública. O grupo subverteu a experiência tradicional da pornografia – movendo-a da esfera privada e individual para a esfera pública e coletiva – e converteu os afetos pornográficos (como a excitação sexual) em experiências compartilhadas que podem transformar o público (como o riso coletivo). De 1980 a 1982, o grupo apresentou uma ampla programação com o total de 15 publicações, grafites pela cidade, anúncios em jornais e revistas e performances semanais em praças, praias, bares, galerias e festivais.

A participação de artistas mulheres nos programas da Gang foi fundamental para a revolução de arte pornô que o grupo vislumbrou. O movimento não apenas criou sua primeira performance em solidariedade às mulheres ativistas, mas seus artistas também rejeitaram fortemente a subjugação que as mulheres e outras minorias sexuais experimentavam em um sistema altamente normativo, classista e patriarcal em diferentes esferas da vida. Apesar de a Gang como coletivo não estar associada a nenhuma agenda ativista específica, o grupo funcionou como uma plataforma na qual essas artistas articularam o que hoje consideramos uma pornografia feminista.

Teresa Jardim foi uma das figuras centrais na Gang. Primeira mulher a integrar o grupo, participou da maioria de suas performances durante os dois anos de atividade e publicou dois livros refletindo essa experiência: *Bandalha* (1981) e *Tesão revolução* (1982). Em entrevista, ela afirmou que a Gang e o Movimento de Arte Pornô disseminavam ideias que ressoavam profundamente seus próprios valores, incluindo a denúncia da falsa moralidade, que limitava o que as pessoas podiam fazer ou dizer. No plano pessoal, a prática performática de Gang estava em sintonia com o que ela queria vivenciar naquele momento de sua vida: recém-separada do parceiro, ela buscava mais liberdade na vida pessoal

e na prática artística (Jardim, 2022). Teresa Jardim cresceu em uma família de intelectuais (seu pai era o poeta e jornalista Reynaldo Jardim) e fez faculdade por um ano para estudar educação musical e artística. Esse histórico a familiarizou com o movimento feminista e suas agendas, mas ela não se associou a nenhum grupo em particular. Compreendia a importância e o impacto de ser mulher e de se apresentar em público, especialmente quando a performance envolvia gritar palavras obscenas e fazer gestos sexualizados, práticas que desviavam muito das normas que ditavam o comportamento das mulheres em espaços públicos. Romper com essas normas era arriscado para as mulheres – como exemplificado no debate sobre *topless* – e Jardim estava plenamente consciente desse perigo. No entanto, como havia treinado e praticado teatro na década de 1970, o que foi fundamental para seu trabalho com a Gang, e porque estava apresentando seus trabalhos no contexto das performances do grupo, ela se sentia à vontade em público.

Em performances e publicações, Teresa Jardim adotou o nome de Dama da Bandalha, uma referência jocosa à condição marginalizada e fora da lei de uma mulher hipersexualizada e que rejeita a domesticação naturalizada pelos valores patriarcais. Outros artistas da Gang também adotaram nomes humorísticos.<sup>11</sup> Esses apelidos sugerem uma multiplicidade e a possibilidade de invenção de identidades que teóricos como Judith Butler mais tarde articulariam como *queer*, apontando para a natureza construída da identidade e expressões de gênero. Os personagens também adicionaram um caráter lúdico e humorístico às performances, pontos que foram estratégias-chave para o engajamento do público por meio do riso. Ao mesmo tempo, referenciavam o elemento da fantasia comum na pornografia convencional, que muitas vezes cria personagens para aumentar os interesses sexuais da audiência.

Em algumas performances, os artistas da Gang usavam roupas selecionadas especialmente para as apresentações, incluindo o mencionado vestido de couro de Jardim. Ela também usava acessórios que fazem referência a fetiches sexuais, tais como pulseiras de couro cravejada com metal. Estudiosos notaram a importância das vestimentas na arte de performance brasileira, especialmente no caso dos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, dos anos 1960, que consistiam em

<sup>11</sup> Por exemplo, Eduardo Kac era o Bufão do Escracho; Cairo Trindade, o Príncipe Pornô; Denise Trindade, a Princesa Pornô; Sandra Terra, a Lady Bagaceira; e Ana Miranda, a Cigana Sacana.

capas para ser usadas por participantes da obra. Irene Small (2016, p. 211) conceitua os *Parangolés* como uma prótese comunicativa, que altera o corpo e o transforma em uma plataforma que comunica signos, tais como cores e texturas, e que apresenta o corpo em constante mutação. Assim como os *Parangolés*, as vestimentas que Teresa Jardim escolhia para as performances também funcionavam como uma “prótese”, potencializando sua sexualidade ao mesmo tempo que desestabilizava as expectativas sobre seu corpo. Por exemplo, ao usar o vestido curto de couro à noite, ela poderia ser lida como uma profissional do sexo, pois seu corpo é absorvido por um sistema de significações existente que a situaria como alguém que serve sujeitos masculinos desejosos. No entanto, ao se apresentar como agente nas performances, ela revela e mina esse sistema, desfazendo a relação histórica de trocas entre o masculino como sujeito e o feminino como objeto (Schneider, 1997). Diferentemente dos *Parangolés* de Oiticica, que deveriam ser usados o tempo todo (afinal só assim a obra existiria), em algumas performances da Gang os artistas tiravam a roupa, apresentando as obras totalmente nus. Ao fazer isso, eles abraçavam e subvertiam a pornografia convencional, que usa o corpo nu em uma performance de sexo, para criar obras que questionavam os seus códigos. Além disso, tirar a roupa também se tornava uma metáfora de despojamento de qualquer força que pudesse restringir suas experiências corporais e artísticas, incluindo a falsa moralidade e a autocensura.

Nessas performances, Jardim gritava seus poemas e interagia com adereços e com outros artistas por meio de gestos e movimentos corporais. Esses poemas incluíam “Jogo Aberto”:

Estou chateada  
Digo  
Tô muito puta  
Estou com desejo  
Ou melhor  
Tô com tesão  
Sexo é bom  
Quer dizer  
Tregar é do caralho  
Gozei  
Aliás  
Gostei de dizer a verdade  
(Jardim, 1982, p. 10).

Aqui, a artista revela uma dinâmica de autocensura e liberação nas escolhas de palavras e, eventualmente, em sua própria vida, utilizando palavras explícitas em uma sequência que eventualmente culmina no gozo. Ao tornar explícito o clímax, algo invisível na sexualidade feminina (em comparação com a visibilidade da ejaculação masculina) e ao afirmar o “dizer a verdade”, o poema e sua performance expõem o fato de que os orgasmos femininos podem ser fingidos em uma performance de prazer, evidenciando que o pornô é, afinal, uma performance de sexo. Ao fazê-lo, ela explora um aspecto crucial da produção pornográfica e dos discursos sobre sexualidade que historicamente tentaram revelar a “verdade” do prazer feminino contra a impossibilidade de prová-lo por métodos visuais.<sup>12</sup>

O poema foi publicado em seu livro *Tesão revolução*, de 1982, produzido artesanalmente, composto por nove páginas fotocopiadas dobradas verticalmente ao meio e encadernadas com dois grampos, seguindo a práxis e a estética DIY adotada pelo movimento (Figura 3).<sup>13</sup>

Além de poemas, o livro traz desenhos e fotografias. A capa mostra a artista numa performance da Gang de 1981, na praia de Ipanema, em que ela está sorrindo e se movendo com os braços levantados, que apresentam o título do livro, *Tesão revolução*, grafado em estilo hippie. A contracapa repete a palavra “Revolução” em uma bandeira ondulante, reforçando seu compromisso em criar mudanças radicais através do desejo. Eu argumento que publicações como essas funcionam como uma extensão das práticas performativas dos artistas da Gang, pois medeiam o desejo de seus corpos para os corpos de seus leitores, da mesma forma como uma performance o faz com diferentes estratégias afetivas (por exemplo, o riso). Tanto as performances quanto as publicações faziam parte do mesmo projeto de intervenção na contenciosa esfera pública da sexualidade, conforme discuti. Embora a experiência de uma performance pública seja radicalmente diferente da experiência privada de ler poemas nas páginas de um livro, essas publicações desafiavam a lógica comercial das revistas eróticas e pornográficas ao abrir a categoria da “pornografia” para vozes diversas, incluindo

<sup>12</sup> Em sua história da pornografia, Linda Williams (1999) argumenta que esse gênero fílmico teria sido desenvolvido a partir de esforços de revelar as verdades sobre a sexualidade feminina, por exemplo, ao tentar dar visibilidade ao prazer feminino.

<sup>13</sup> A tecnologia de fotocópia foi fundamental para a disseminação das publicações do Movimento de Arte Pornô e foram centrais para as práticas de alguns de seus artistas, tais como Hudinilson Jr. e Eduardo Kac (Jojima, 2020).

as das mulheres. Tal abertura potencialmente afetava seus leitores com visões alternativas sobre o corpo, o prazer e a sexualidade. Os livros foram fundamentais para a divulgação dos trabalhos desses artistas, permitindo que o público fora do Rio de Janeiro vivenciasse e se identificasse com a arte pornô.



Figura 3  
Capa do livro *Teseo revolução*,  
de Teresa Jardim (1982)

No livro, a artista também publicou “Picardia”, um poema cujo título é um neologismo que mescla as palavras “pica” e covardia e que traz uma crítica política e pornográfica:

De perna aberta  
Pro céu de anil  
Em vez de pica dura  
Veio a ditadura  
Nome feio  
É fome  
Palavrão?  
É pau brasil!  
(Jardim, 1982, p. 3).

O poema curto reflete o legado e a presença da ditadura militar na sociedade brasileira, que agiu diretamente sobre os corpos das pessoas, por meio da violência física; e indiretamente, ao promover ideias de identidade nacional baseadas na glorificação da história e da natureza do país (o céu de anil e o pau-brasil, ambos símbolos de brasilidade). Esse poema propõe uma ressignificação por meio de inversões semânticas: o que é ruim ou imoral não é o desejo sexual, mas a moralidade embutida nas ideias oficiais de identidade nacional, juntamente com os mecanismos que privam o corpo de suas potencialidades. A artista abraça o humor para articular essa crítica e exaltar sua agência e subjetividade sexual, por exemplo, seu explícito desejo por uma “pica dura”.

### **Cynthia Dorneles: tesão permanente**

Numa fotografia sem data, Cynthia Dorneles aparece em frente a um longo muro com grafites, em que se lê “pika dura dika pura”, “overgoze” (ambos de autoria de Eduardo Kac), “Todo prazer é pouco”, de Cynthia Dorneles e “PT-LULA”, uma referência ao Partido dos Trabalhadores (PT) (Figura 4).

O muro parece ter sido recentemente coberto por tinta branca e, por trás da nova camada de tinta, ainda é possível ver as marcas de grafites anteriores. A justaposição de camadas indica que os muros da cidade eram um espaço disputado, em que diferentes grupos buscavam disseminar suas narrativas contestatórias, mesmo que suas mensagens fossem posteriormente apagadas. Artistas da Gang, principalmente Eduardo Kac, Cynthia Dorneles e Cairo Trindade, espalharam mensagens de arte pornô em grafites, pois entenderam seu potencial para as divulgar de forma rápida e eficaz pela cidade.



**Figura 4**  
Cynthia Dorneles em frente  
ao grafite de Gang, 1982  
Fonte: Arquivo Eduardo Kac

Assim como as performances, o grafite também tem uma qualidade efêmera. Não apenas as paredes públicas são pintadas, mas aqueles que veem o grafite o lerão rapidamente, inadvertidamente, enquanto caminham ou passam de carro ou ônibus. Essa forma de experimentar as obras definia as escolhas formais para os grafites. Por exemplo, as mensagens geralmente são curtas e diretas, o que torna fácil sua leitura, mas, ao mesmo tempo, o conteúdo pornográfico ou as combinações de palavras desconhecidas poderiam causar um efeito de estranhamento nos transeuntes. Além disso, como o grafite era ilegal, ele precisava ser criado rapidamente e durante a noite para diminuir o risco de os artistas serem pegos pela polícia. Para os artistas da Gang, o grafite era um meio alternativo de veicular seus trabalhos, o que expande a ideia convencional de publicação para incluir essas mensagens efêmeras nos muros da cidade.

Como o grafite não deixa documentação duradoura, Eduardo Kac (usando o pseudônimo de Ezra Katz) publicou um artigo na revista erótica *Close* intitulado “Sexo nos muros”, apresentando o grafite de Gang e o de outros grupos e artistas (Katz, s.n.). O próprio artigo pode ser interpretado como uma intervenção midiática já que o artista está inserindo uma contranarrativa dentro do sistema que propaga a pornografia convencional. Nele, Kac enfatiza a clandestinidade do grafite, traçando um paralelo entre escrever grafite e praticar um ato sexual em público, ambos realizados de forma rápida e oculta, como resultados de proibições sociais.

Dorneles ingressou na Gang em 1982, tendo participado em algumas de suas performances, com poemas que cantava tocando violão, e feito grafites com o grupo naquele ano (Dorneles, 2021). Antes de sua participação na Gang, Dorneles fez parte do grupo feminista Coletivo de Mulheres, e, com esse grupo, ela escreveu mensagens pela cidade sobre diversos temas, alguns dos quais se assemelhavam significativamente ao tipo de grafite feito pela Gang. Essas frases incluíam: “Prazer para todas”, “Sem tesão não há revolução” e “O prazer só é mau para quem não sente”. Segundo Dorneles, esses grafites refletem conversas que ela tinha com outras mulheres do coletivo feminista, que abordaram todos esses temas e incluíram discussões sobre a dimensão política de suas experiências pessoais, uma questão fundamental para a segunda onda do feminismo (Dorneles, 2022).

Com Gang, Dorneles continuou escrevendo grafite centrado no prazer, incluindo obras como *Tesão permanente*, que ela escreveu na parede externa de uma escola pública do Rio de Janeiro (Figura 5).

Contrariando os espaços oficiais e institucionalizados de pedagogia e educação, que tendem a reprimir a expressão corporal em favor do trabalho intelectual, Dorneles abraçou a proposta do Movimento de Arte Pornô de criar uma pornografia alternativa como meio de reeducação e de questionamento de valores dados como naturais. O grafite de arte pornô escrito no muro da escola evidencia a pornografia como uma ferramenta pedagógica para o desenvolvimento da sexualidade e da subjetividade. Como argumenta Robin Zheng (2017), a pornografia pode ser considerada um poderoso método de produção de sujeitos devido a sua capacidade de moldar as preferências eróticas das pessoas; muitas vezes, a pornografia é o principal meio de uma pessoa explorar e formar sua identidade sexual, fornecendo o vocabulário e as referências que ela internalizará ao longo de sua vida sexual.



**Figura 5**  
Cynthia Dorneles, *Tesão Permanente*, grafite, 1982  
Fotografia de Belisário Franca  
Fonte: Kac, Trindade, 1984,  
p. 135

Em sua práxis, a Gang e o Movimento de Arte Pornô buscaram desafiar o monopólio da pornografia convencional sobre a representação da sexualidade (que, movida por interesses lucrativos, tende a reproduzir corpos e práticas sexuais normativos), abrindo o gênero para incluir uma multiplicidade de representações e posições de sujeitos. O foco de Dorneles no prazer feminino, que começou com sua experimentação na década de 1980, continua até o presente. Em 2000, ela publicou um livro intitulado *A amante ideal*, no qual ensina as leitoras sobre as diferentes maneiras de se alcançar satisfação sexual enquanto desmonta os mitos da monogamia no casamento (Dorneles, 2000). Contra a impermanência e a efemeridade das mensagens grafitadas dos muros da cidade, a mensagem *Tesão Permanente* encapsula o anseio da artista de contagiar os transeuntes com desejo e prazer. Ao cobrir a cidade com mensagens de arte pornô que clamam por prazer, essas marcações também defendem a urgência para desconstruir a moralidade criada pela censura e pela ditadura.

## Conclusão

O Movimento de Arte Pornô propôs uma forma alternativa e inventiva de pornografia e serviu como uma plataforma na qual artistas, especialmente as mulheres, puderam afirmar suas subjetividades por meio de práticas sexuais e poéticas transgressoras que contestaram as normas sobre corpos, sexualidade e prazer. Em seus trabalhos com o movimento, essas artistas subverteram a pornografia convencional, apresentando-se como agentes e sujeitos em um gênero que historicamente representou as mulheres a partir do ponto de vista masculino. Por meio de publicações alternativas, performances e grafites, elas conseguiram divulgar seus trabalhos, desafiando e chamando a atenção para as estruturas de poder e repressão em jogo nas representações convencionais da sexualidade feminina.

Mesmo décadas depois de as mulheres começarem a se apropriar da pornografia como parte de uma agenda feminista, ela continua sendo produzida principalmente por homens heterossexuais para atender a esse mesmo público. No entanto, as obras de arte pornô foram e são fundamentais para articular e construir um futuro em que todas possam participar e inscrever seus desejos e prazeres em suas práticas sexuais e artísticas.

**Tie Jojima** é historiadora da arte e curadora. Doutoranda em história da arte pelo Graduate Center (Cuny) onde se especializa em história da arte latino-americana moderna e contemporânea. Focalizando sua pesquisa em performance, pornografia e tecnologia na arte brasileira dos anos 1970 e 1980, tem textos publicados por *Vistas: Critical Approaches to Latin American Art*; *Americas Society*, *El Museo del Barrio*, *Tyler School of Art*; entre outras instituições. Recebeu diversas bolsas, incluindo as de Cuny e o *Patricia Phelps de Cisneros Travel Grant*. Tem mestrado duplo em história da arte e em administração da arte pela *School of the Art Institute of Chicago*. Atualmente é professora de arte na graduação do *Baruch College* e é curadora assistente na *Americas Society* em Nova York.

## Referências

- A GUERRA dos pelados. *Veja*, São Paulo, p. 12-13, 20 fev. 1980a.
- BALTAR, Mariana (ed.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, 2018.
- BEZERRA, Katia da Costa. A poesia de Leila Mícolis: transpondo categorias. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, ano XXVI, n. 52, p. 257-268, 2000.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar. *labrys, estudos feministas*, n. 15-16, jan.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/analice.htm>. Acesso em 20 dez. 2017.
- COWAN, Benjamin. *Securing sex: morality and repression in the making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- CRUZ, Rodrigo. Do protesto às urnas: as campanhas em defesa da causa homossexual nas eleições de 1982. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 22, p. 233-284, jan./abr. 2017.
- DE LA DEHESA, Rafael. Global communities and hybrid cultures: early gay and lesbian electoral activism in Brazil and Mexico. *Latin American Research Review*, v. 42, n. 1, p. 29-51, 2007.
- DORNELES, Cynthia. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma FaceTime em 11 out. 2022.
- DORNELES, Cynthia. As mulheres no movimento de arte pornô. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 498-514, set. 2021.
- DORNELES, Cynthia. *A amante ideal: guia prático para a sobrevivência da mulher ao tédio nos relacionamentos*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality. An introduction*. New York: Pantheon, 1978.
- GANG. *Gang 2*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- GANG. *Gang 1*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1980.
- JARDIM, Teresa. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma Zoom em 8 abr. 2022.
- JARDIM, Teresa. *Tesão revolução*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.
- JARDIM, Teresa. *Bandalha*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- JOJIMA, Tie. X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Porn Art Movement. In: LAW, Jessica M.; SANTA OLALLA, Pablo; OCHOA, Manuela. *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art: The Second Annual Symposium of Latin American Art: Beyond the Symbolic: Art and Social Commitment in the Americas*, v.2. p. 47-61, abr. 2020.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *ARS*, São Paulo, ano 11, n. 22, p. 31-51, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em 17 fev. 2017.

KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo (eds.). *Antologia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

KATZ, Ezra. Sexo nos muros. *Close*, [s.n.], p. 46-48.

LEITE, Rosalinda de Santa Cruz. Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. *Revista de Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 234-241, jan.-jun. 2003.

MÍCCOLIS, Leila. Abrindo o verbo: uma entrevista com Leila Míccolis. [Entrevista concedida a Sergio Guilherme Cabral Bento e Maya Pires]. *Ininga*, v. 5, n. 2, p. 270-283, 2018.

MÍCCOLIS, Leila. Recuerdos do Ceará. *Blog Leila Míccolis*. Ceará, 22 jan. 2012. Disponível em: <http://leilamiccolis.blogspot.com/2012/01/recuerdos-do-ceara.html>. Acesso em 24 out. 2022.

MÍCCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

MÍCCOLIS, Leila (org.). *Mulheres da vida: poesia*. São Paulo: Vertente, 1978.

MÍCCOLIS, Leila. *Silêncio relativo*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1977.

NASH, Jennifer C. *The black body in ecstasy: reading race, reading pornography*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

PAPADAKI, Lina. Treating pornography as a woman and women's objectification. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 137-156, 2017.

REIS JÚNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. Film industry, pornography and censorship in Brazil: the case of Coisas Eróticas. In: BALTAR, Mariana (org.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, p. 37-62, 2018.

RESSACA pornográfica. *Veja*, São Paulo, p. 107-108, 1 out. 1980.

SARMET, Érica. Pós-pornôdissidência sexual e a situação cuir-latino-americana: pontos de partida para o debate. *Periódicus*, n. 1, p. 258-276, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.

SIMÕES, Júlio Assis. O Brasil é um paraíso sexual – para quem? *Cadernos Pagu*, n. 47, p. 401-423, 2016.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SPRINKLE, Annie. *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

TAORMINO, Tristan et al. *The feminist porn book The politics of producing pleasure*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2013.

UMA lição de moral. *Veja*, São Paulo, p. 20-22, 24 mar. 1982.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1999.

ZHENG, Robin. Race and pornography. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 190-191, 2017.

ZIV, Amalia. *Explicit utopias: rewritings the sexual in women's pornography*. Albany: State University of New York Press, 2015.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

JOJIMA, Tie. Rasgando o papel: artistas mulheres e o Movimento de Arte Pornô. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 337-363, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Ripping up the paper: women's pornography and the Brazilian Porn Art Movement

Tie Jojima

 0000-0002-8732-9663  
tjojima@gradcenter.cuny.edu

### Abstract

*This essay focuses on the production of three women artists in the context of the Porn Art Movement (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim and Cynthia Dorneles. These artists embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects and criticizing social structures that repress women. Looking at the work of these artists in relation to pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they affirmed their voices as sexual subjects with agency by claiming their right to pleasure and subverting the codes of conventional pornography.*

### Keywords

*Feminist pornography. Porn Art Movement.  
Performance. Porn poetry. Graffiti*

### Resumo

Este ensaio tem como foco a produção de três mulheres artistas no contexto do Movimento de Arte Pornô (1980-1982): Leila Míccolis, Teresa Jardim e Cynthia Dorneles. Essas artistas adotaram a sexualidade e o corpo como temas fundamentais em suas práticas artísticas e poéticas, afirmando-se como sujeitos desejantes e criticando estruturas sociais que reprimem as mulheres. Olhando para o trabalho dessas artistas em relação à pornografia – passível de ser entendida como um sistema de poder que historicamente subjugou as mulheres – argumento que elas afirmaram suas vozes como sujeitos sexuais com agência ao reivindicar o direito ao prazer e ao subverter os códigos da pornografia tradicional.

### Palavras-chave

*Pornografia feminista. Movimento de Arte Pornô.  
Performance. Poesia pornô. Grafite.*

*In Brazil, the media dubbed the summer of 1980 “verão da abertura” (Summer of the Opening). The nickname reflects the widespread anticipation of political change as the country transitioned from dictatorship to democracy.<sup>1</sup> This same summer was also known as “verão do topless” (Topless Summer), capturing the public debate surrounding women’s right to be topless at the beach (A guerra..., 1980, p. 12-13). Contrary to the international imaginary of Brazil as a paradise of beaches full of topless women, nudity, including toplessness, was forbidden by law and considered a crime of obscenity punishable by law under the penal code.*

*In the early 1980s women across the country were challenging this law by appearing topless on beaches and provoking intense public debates on whether they had the same rights as men to appear in public without a top. In February 1980, several female sunbathers were verbally and physically harassed by beachgoers in Rio de Janeiro. An article from the weekly magazine Veja describes the aggression directed at one woman who was stalked by several men who yelled at her calling her “Geni” (a character from Chico Buarque’s song) and threw sand and objects at her because she was topless (A guerra..., 1980, p. 12-13). Democracy, it seemed, had its limits.*

*The attacks on women and the public debate over the right to be topless exemplify the ambiguous moral codes in Brazil at that time. If, on the one hand, there was an expectation of political freedom and excitement for a more liberal mindset that accompanied the process of dismantling a dictatorship, on the other, there was a violent, even murderous, adherence to conservative and traditional ideals, especially where the body was concerned (Simões, 2016). In response to this aggression, a group of women organized a demonstration in February 1980 at Ipanema Beach in Rio de Janeiro to protest the violence and fight for this minimal right to control their own bodies.*

*A group of young poets saw in this event an opportunity to support the women’s cause: they proposed a metaphorical topless demonstration, “Topless Literário” (Literary Topless), which took place alongside the originally planned demonstra-*

---

<sup>1</sup> Abertura was the official designation for the transition from military dictatorship to democracy (the dictatorship had begun in 1964). The abertura process was initiated in 1974 by military president General Ernesto Geisel, who came to power promising democratization in a “slow, gradual and safe” manner, and was concluded eleven years later, in 1985.

tion.<sup>2</sup> At this event, the poets walked along the beach, attracting the public's attention with posters, signs, pamphlets, and poetry readings. They carried posters stating "Estamos abrindo os anos 80" (We are opening the 1980s) and "A poesia tem que fazer a cabeça transar o corpo" (Poetry has to make the head fuck the body).<sup>3</sup>

*Literary Topless* was the first performance of the Porn Art Movement. The movement began as a poetry group started by Eduardo Kac and Cairo Trindade but soon expanded its range of practices to include other art forms, including performance, graffiti, and zine and artist's books production. It used mail art networks to link a number of artists throughout Brazil, each of whom contributed their perspectives, topics, and practices to porn poetry. The movement built this sensibility by addressing concerns surrounding the political and economic moment, challenging the artistic and literary status quo, and asserting a desire to transform reality through the body and sexuality. Anticipating what is now known as post-pornography or queer pornography, understood here as resignifications of sexualized bodies and practices (Sarmet, 2014), the Porn Art Movement created transgressive artistic practices that questioned the gender and political oppression at work in conventional representations of bodies and sexuality, such as conventional pornography and erotica.<sup>4</sup>

This essay focuses on the production of women artists who participated directly in the movement's performances and publications or worked closely with its artists, promoting them and creating work that resonated with the movement's central ideas. These artists are Cynthia Dorneles, Teresa Jardim, and Leila Míccolis.<sup>5</sup> I contend that these women artists iconoclastically "ripped up the paper" of the canonical approach to texts, which they sought to dismantle in two ways: first, they

---

<sup>2</sup> Poet Eduardo Kac, leader of the poetry group *Poetagem*, and poet and actor Cairo Trindade organized *Literary Topless* with other poets. Other poetry groups that participated in the *Literary Topless* performance were *Gandaia* and *Bandidos do Céu*.

<sup>3</sup> All translations in this essay, from Portuguese to English, are my own except otherwise noted.

<sup>4</sup> Post-pornography, also called queer porn, can be situated within performance practices emerging after the 1980s that invent new sexual imaginaries through sexual dissidence. Postporn shifted the production of pornography and its treatment of pleasure from a focus on heterosexual men to sexual minorities. The term was coined in the 1990s by US performance artist Annie Sprinkle (1998).

<sup>5</sup> Other women artists participated in the Porn Art Movement. I am undertaking a more complete study on these artists, as well as on other aspects of the movement, in my doctoral research in Art History at the Graduate Center, City University of New York (CUNY).

*dislocated traditional female roles in society that are often represented on paper in texts by men, for example, in the press and in literary works; and second, they “ripped up the paper” by creating work that does not depend on paper itself as a medium for creating and disseminating poetry.*

*These artists produced work bypassing conventional publication models – as a system of power that includes a professional press, an editor, and the often masculine, classist, and sexist standards of quality that define the publishing world (Miccólis, 1987). Instead, they created work to be embodied in public performances and tagged around the city as graffiti art, and they produced small, handmade publications that were distributed directly to their audiences in line with 1970s Brazilian countercultural practices. Most importantly, they embraced sexuality and the body as fundamental themes in their artistic and poetic practices, asserting themselves as desiring subjects while criticizing societal structures that repressed women. Looking at the work of these women artists in relation to conventional pornography – which can be understood as a system of power that has historically subjugated women – I argue that they assert their voices as sexual subjects and agents of production and that they claim their right to pleasure by subverting its conventions.*

### ***Pornography as power***

*To think about pornography as a system of power is to consider a history of representation of gender and sexuality in the Western world – which includes other identity markers such as age, body type, ethnicity, and race – that since the modern era has stripped women and other sexual minorities of agency and positioned them as objects. Michel Foucault (1978) has problematized the interrelation between sex and power in History of Sexuality, where he documents the many sciences, such as criminology, pedagogy, and medicine – what he terms scientia sexualis – that create knowledge around sex with the ultimate goal of regulating it. Pornography emerged as a counterpart to these discourses, a form of “knowledge-pleasure” seeking the truths of sexuality, for instance, the female pleasure which is addressed as an “enigma” to be unpacked by male knowledge and gaze (Foucault, 1978).*

*While Foucault’s teachings have been central to scholars writing the history of pornography, including those focusing on feminist porn, many rightly call into question the fact that his subject is always male. Indeed, this gender imbalance is*

*indicative of the issues that I prioritize interrogating in this article. In her seminal book on the history of pornography Linda Williams (1999) engages with Foucault's ideas, especially regarding the constitutive relationship between pleasure and power, but she raises doubts about the fact that the disciplinary relationships that he discusses in his books "have operated more powerfully on the bodies of women than on those of men" (p. 4). In a similar critique, in her study of women's pornography and female sexual subjectivity, Amalia Ziv (2015, p. 15) recognizes the importance of Foucault's theorization of sexuality as a mechanism for subject production but also draws attention to the fact that in his view on modern sexuality, sexual subjectivity is "a privilege from which women are to a large extent debarred" because it has been shaped according to a masculine and heteronormative vision of sexuality.*

*In fighting the exclusion of women from the sphere of sexuality and discourses on it, feminist porn scholars and producers began to radically change the genre. In their productions, they reimagine pornography with a feminist agenda and provide space for women – and those who participate in the production and reception of this pornography or consume it – to sexually reconceive themselves through identification with new modes of representation of sexuality and pleasure.*

*This change occurred mostly during the 1980s and has been documented widely, especially in the United States in the anti-porn versus anti-censorship debates, also known as the feminist sex wars (Ziv, 2015). Anti-porn feminists understand pornography as inherently violent, dangerous (because it shapes sexual behavior), and degrading toward women. They see porn as a system of power that objectifies women and, for that reason, they advocate for censorship.<sup>6</sup> Anti-censorship feminists quickly galvanized in response to the anti-porn group. Although they recognize that pornography can be degrading, they acknowledge its potentially emancipatory roles, especially in pornography created by women and other sexual minorities (Taormino et al., 2013).*

---

<sup>6</sup> *One of the major arguments against pornography by antiporn feminists is that pornography objectifies woman. They argue that heterosexual pornography creates a relationship of causality between man watching porn and then treating women as objects that should satisfy their desires. Philosopher Lina Papadaki (2017, p. 138), however, offer a more nuanced account on objectification, arguing against such direct causal connection, even though they recognize the relation "between the knowledge generated by pornography about women's inferior and object-like status and women's objectification."*

*While this US history cannot be ignored and offers important corollaries to global debates, the Brazilian context is both discrete and different. Discourses on porn in Brazil in the 1980s were not as developed within academia as in the US, therefore have a less extensive historiography to mine there; however, censorship laws during the dictatorship offer a window into the contested terrain of the representation of bodies and sexuality in Brazil in the 1980s, when producers and censors disputed what could and could not be produced (Reis Junior, Lamas, 2018).<sup>7</sup>*

*Grounded in conservative and moralizing ideologies (such as Christian morality and values of the traditional Brazilian family), a system of laws enforced censorship, which sought to wipe out moral degeneration and corruption in the country. Censorship was not based on clearly defined rules that were applied hegemonically throughout the regime (Cowan, 2016). On the contrary, it was a complex and broad form of regulation, applied to specific cases, for instance to pornochanchadas (sex comedies) and erotic magazines, based on the censors' subjective understandings of obscenity (sometimes creating contradictions) and to varying degrees in different periods during the regime.*

*By the early 1980s, after the beginning of the abertura process and the end of a priori censorship laws, the market saw an increase in erotica production, and as a consequence, a backlash from conservative sectors from civil society and politicians who demanded more censorship (Ressaca..., 1980). The escalation of anti-obscenity discourse led to an official announcement on March 15, 1982, in which General President Figueiredo, called the nation to an "urgent" cruzada contra a pornografia (crusade against pornography). However, the president had failed to define the crusade's target, making its motivations unclear (Uma lição..., 1982, p. 20). The empty crusade is symptomatic of the ambiguous and contested sexual politics of the abertura period in which the censorship reinforced binaries between allowed and forbidden, correct and incorrect, and moral and immoral, creating a system of exclusions that reflected the dictatorial government's conservative ideology.*

---

<sup>7</sup> *It is important to note that Brazilian feminist groups from the late 1970s onwards began to debate issues of female sexuality, and included female pleasure as part of their political goals. In my doctoral research, I study this aspect of feminist discourse in Brazil, as well as theories and critical writings about pornography by women during the 1980s.*

Artists from the Porn Art Movement rejected this distancing mechanism that perpetuated restrictions on sexuality by classifying certain representations as obscene. While they rejected any kind of censorship, they also understood pornography as conservative because it tended to reproduce conservative values, including heteronormativity and sexism. According to Eduardo Kac (2013), to artists participating in the movement, what was truly obscene was the power exercised by the authoritarian government, not the human body in all its expressions. In their rejection of the conservatism inherent in conventional pornography, they appropriated and subverted the genre, “transforming it into an imaginative tool at the service of experimental poetic expression and the invention of new realities” (p. 38).

### **Leila Miccolis: from power to power**

*Yesterday, perhaps we feared the expression of erotic and offensive connotations; yesterday we might have thought twice before daring to live and to write. Today we and our poetry throw ourselves in bars, sidewalks, buses, nightclubs, prisons, work, asylums, houses, brothels. Where there is life, there we will be, women trying to dive deep into each present experience. Whoever doubts, follow us (Miccolis, 1978, p. 5).*

The Leila Miccolis 1978 anthology of women writers *Mulheres da vida (Ladies of the night)* includes work by ten poets who criticize women's traditional roles and their submission to men, and who also embrace eroticism and sexuality in their work (see Figure. 1).

Following several book presentations in Rio de Janeiro and elsewhere, newspaper and magazine critics began to write about it; one incorrectly stated that the anthology consisted of biographical accounts of ten sex workers. After this review, bookstores around the country began declining the author's request to present the book and refused to sell it, fearing raids by the censorship police. With few options left, Miccolis decided to embrace the book's poor reputation, hosting a book event at *Cabaré Estrela do Oriente*, a brothel in the city of Natal.

Miccolis transformed an ordinary event into a performative act of literary and sexual deviance. As she puts it: “What should have been a book presentation became something different, new, and with unimaginable symbolic meanings: a kind of cultural manifesto, an act of protest” (Miccolis, 2012). The title's double meaning, which associates women writers with sex workers, alludes to different ways of transgressing conventional views on female identity, including domesticated

sexuality and language. Even though there is no literal equivalence between writers and sex workers in terms of the nature of the work they perform and the social class they might belong to, by metaphorically and circumstantially creating this connection Míccolis redefines their work. As indicated in the prologue to the book, reproduced at the beginning of this section, the publication and event shed light on the precarious, marginal condition of these writers within a largely male literary world while making a statement about the range of subjects that women could and should embrace in their practices, especially those of political and sexual nature, traditionally addressed only by men. However, by recognizing this marginal status and by fully embracing the double meaning of the book title, these writers performatively subvert a stereotype, thus becoming agents instead of victims of any kind of sexist attack. Moreover, the event implicated its audience members as consumers and desiring subjects of sex and poetry, an equivalency that the Porn Art Movement explored extensively, as I will discuss in the following case studies.

Leila Míccolis was a key figure in countercultural groups in the 1970s and 1980s Brazil, including those involved with marginal poetry and the alternative press. Since the late 1970s she theorized regarding the ability of the alternative press to form counterpublics that resist the mainstream cultural milieu. In her 1987 book *Do poder ao poder (From power to power)*, Míccolis (1987, p. 77) traces a history of the Brazilian alternative press since 1970, arguing that it allowed for the development of “the power (the potentiality) to fight [the coercive power of the state] by circulating nonofficial cultural proposals that asked questions that the official press would never ask.” Míccolis herself contributed to many of these publications, including to *Lampião da Esquina*, which provided space for exchanges on women’s and gay rights, along with issues related to racial minorities, and became key to the organization of the nascent feminist and LGBTQ+ movements during the process of political opening.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Several scholars have researched feminist and gay and lesbian activism in Brazil during the political opening. Rafael de la Dehesa (2007) researched the emergence of independent publications and organized groups to argue that they acted like “interest’s groups,” in the context of the 1982 elections in Brazil. Rodrigo Cruz (2017) traces the relationship between the “homosexual movement” and institutional politics, pointing to the importance of the Workers’ Party (PT) in institutionalizing gay and lesbian rights. Ana Alice Alcântara Costa (2009) traces the roots of Brazilian feminists’ groups of the 1980s back to the armed guerrilla and revolutionary groups that fought the dictatorship in the 1960s. Rosalinda de Santa Cruz Leite (2003) wrote a personal account about her role as a contributor to feminist alternative presses in São Paulo in the 1970s, focusing on the magazines *Brasil Mulher* and *Nós Mulheres*.

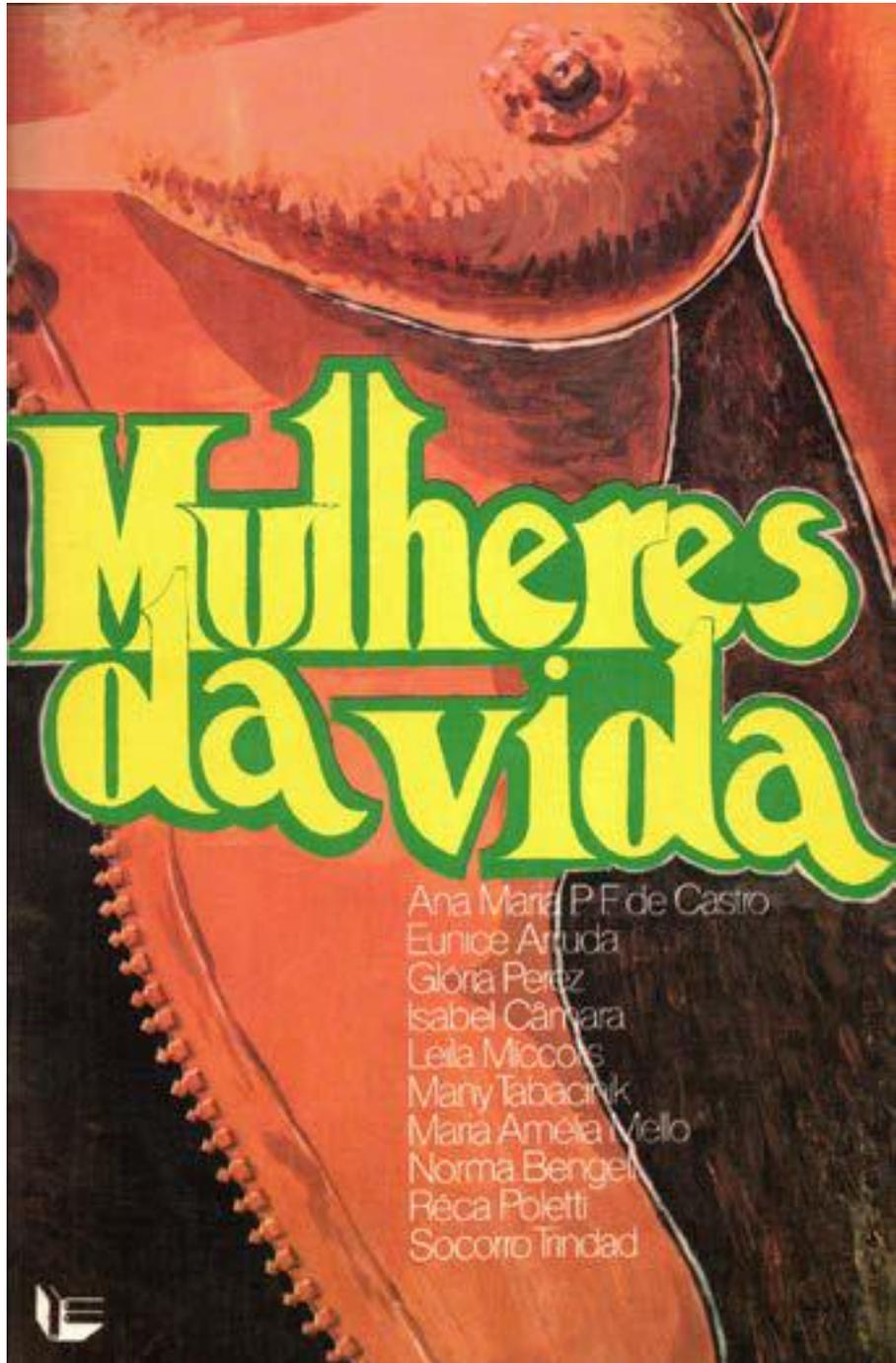


Figure 1  
Cover of the book *Mulheres da vida*, Leila Miccolis (1978)  
Image by Cláudio Morato

*Even though Míccolis (2018, p. 272) was well versed in feminist debates and has been termed a feminist by many scholars, she does not consider herself one. Throughout decades of poetic work, Míccolis has denounced gender inequality and different forms of oppression toward women and other sexual minorities, but her work has also expressed nonnormative sexual desires and called into question notions of female liberation, all of which add nuance to feminist platforms. One example of her work dealing directly with these concerns is the poem “Mercado” (Market):*

O trabalho da mulher  
era a sua casa,  
a geladeira cheia  
a missão de mãe,  
sua máquina de sonhar  
enferrujada.

*The women’s labor  
was her home  
a full fridge  
her mission as a mother,  
her dream machine  
rusted.*

O trabalho da mulher  
é a sua profissão,  
a conta no banco,  
os anticoncepcionais à mão,  
sua servidão  
continuada.  
(Míccolis, 1977, p. 49)

*The women’s labor  
is her profession,  
a bank account,  
the contraceptive pills at hand,  
her servitude  
continued.*

*In this poem, Míccolis describes the evolution of women’s labor from the domestic realm, with the predetermined roles of motherhood and marriage, to the professional world. However, the freedom brought about by this transformation is limited. The author sets up a parallel between these two stages, criticizing the veneer of liberation created by professionalization. She emphasizes the continuity of women’s oppression, as they would be mostly serving a patriarchal and a capitalist system, unable to dream outside of or break free from them. The poem’s structure creates parallels between the two stanzas. By repeating the first line of both stanzas, the work reflects the trapped state in which women live.*

*In much of her work, Míccolis embraces humor, irony, and ambiguity as strategies to destabilize identities, instead of solidifying them. Literary scholar Katia da Costa Bezerra (2000) has argued that Míccolis does so in order to trigger*

*in the audience a process of relativization that would ultimately challenge identity categories, something that several Porn Art Movement artists also explored. For instance, the poem "Do Males o Menor" (The lesser of two evils), published in the movement's zine Gang 1 from 1980, and later in her book Maus antecedents (Checkered past) from 1981, which reads:*

Se eu lhe chamo de putinha sou machista e indecorosa. No entanto, se não chamo, você não goza . . .	If I call you "my whore" I am sexist and indecent. However, if I don't, you can't come . . . <sup>9</sup>
(Gang 1, 1980, n.p)	

*The poem describes a lesbian relationship in which one person is confronted with a dilemma stemming from the apparent contradiction between a negative, sexist action (calling someone a whore) and the other person's ways of experiencing pleasure. This poem addresses the fact that sexual desire can sometimes be informed by and accessible only through sexual stereotypes, thus relativizing what feminists might denounce as sexism. Since desire and sexual subjectivity are informed by a myriad of societal references, some women may only be able to experience pleasure and desire through existing misogynistic references that have historically constructed ideas of female sexuality. Jennifer Nash (2014), in her analysis of race and pornography, claims that sometimes stereotypes are necessary because they provide a vocabulary of desire for people to name and claim what brings them pleasure. Of course, any pornography or sexual practices that seek to be political or liberatory must consider the agency of the people involved and assess if it is being utilized to perpetuate existing power relations or forms of oppression. However, as Robin Zheng (2017, p. 190-191) reminds us, and as the Porn Art Movement itself asserted in its practice, "pornography is not a monolithic entity," and it allows for "multiple and conflicting interpretations." This poem, written from one woman's point of view to another woman, suggests an opening for sexual desire that moves beyond normativity imposed by any given identitarian or political agenda while rejecting the idea of a morally pure pleasure.*

---

<sup>9</sup> Adjectives like sexist and indecent are gendered in Portuguese, and here they are feminine; the poet has written this from a woman's perspective.

*Míccolis was a key figure in the movement since its inception in February 1980. She introduced Eduardo Kac to Cairo Trindade, and the two ended up launching the movement just a few months after they met. Míccolis also wrote about the movement in several alternative magazines, in texts and interviews, promoting them in Marginal and Independent publishing circuits. Míccolis focuses heavily on the body in her work, using overt sexual language and pornographic references to question established value systems and to invent diverse and ever-changing sexual subjectivities, which were fundamental aspects of the Porn Art Movement.*

*Her practice resonated deeply with the movement's overall project, and she began to contribute poems to its publications. Her writing appears in all porn art zines and anthologies, and she even wrote a manifesto for the movement. Míccolis's "Manifesto corpofágico" (Bodyphagic manifesto) (which alludes to Glauco Mattoso's "Manifesto coprofágico" (Coprophagic manifesto), also from the Porn Art Movement), published in the zine Gang 2 from 1981:*

- A poesia está no cio. Chegou a vez de também se gozar com as palavras.
- Se "pornografia" quer dizer "escrever sobre putas", então vamos abrir as pernas a todas as palavras.
- Viva a puta merda, a puta velha, a putaria, a filha da puta e todo puta que pariu
- A repressão que castra nossos versos é a mesma que censura nossos corpos.
- Sigam-me os que forem pornográficos
- Vamos fazer turismo e explorar nosso corpo?
- Nós não exploramos o sexo, nós fazemos
- Um é bom, dois é ótimo, três é melhor ainda e o que o Movimento de Arte Pornô quer é mais
- Nossas propostas culturais são todas indecorosas
- Sacanagem não é o que fazemos na cama, é o que fazem conosco  
(Gang 2, 1981, n.p.)
- *Poetry is in heat. It's time to cum with words.*
- *If "pornography" means "to write about prostitutes," let's open our legs to all words.*
- *Cheers to the fucking shit, to the fucking lady, to fucking, to the daughter of a whore, and to all whores.*
- *The repression that castrates our poetry is the same that censors our bodies.*
- *Follow me, pornographers.*
- *Let's be tourists and explore our bodies?*
- *We don't exploit sex. We make it.*
- *One is good, two is great, three is even better, and the Porn Art Movement wants it all.*
- *Our cultural proposals are all indecent*
- *Immoral is not what we do in our beds, it's what they do to us.*

*In the manifesto, Míccolis points to the creative potential of pornography to liberate both language and the body through desire. She juxtaposes poetry and the body, creating new relations and interpretations for both. For instance, in the first verse she attributes a bodily function (sexual desire) to poetry, which now can climax with words. If in orgasming the body loses control of itself, freed from any rational constraints, poetic production, Míccolis asserts, also desires to climax, to be freed from mechanisms of control. A similar message is conveyed in the fourth verse, where she denounces repression in both realms. If patriarchy controls our bodies, it also generates self-censorship in poetic production. The author subverts the negative connotations of words, such as “fucking,” and “whore” in the third and tenth verses, questioning why words related to human sexuality, and sometimes human anatomy, are used as insults. Instead, she proposes that what is immoral or indecent are forms of exploitation, political and otherwise, based on a power imbalance. The author points to a body-centered practice, as reflected in the sixth verse which invite us to explore our bodies. In the fifth verse, with a call to action, Míccolis fully embraces the obscene and indecent.*

*By writing about sexuality and eroticism, Míccolis not only upsets the male literary canon in Brazil, where sexuality and eroticism had always belonged to a masculine space, but also asserts herself as a sexual subject, pursuing transgressive sexual and poetic practices as strategies of political resistance.*

### ***Teresa Jardim: horny revolution***

*A photograph of a 1981 performance of the artist collective Gang depicts the group during the exhibition Semana de Arte de 82 ('82 Art Week) (see Figure 2).*

*In the foreground, a large, erect wooden penis, called by Gang members as “Oscaralho” (a neologism that merges the words oscar and “caralho” a slang term for penis) appears on the floor as a prop. On the right, Eduardo Kac is standing and yelling with his right hand on his crotch, and in the background, Cairo Trindade is gesturing and looking at Teresa Jardim, who is lying down at the center of this triangle. Jardim twists her body in a sensual way and gazes with open sexual intent toward the wooden penis. She wears a leather dress fastened with strings and has wrapped her calves and wrists with a similar material. Her provocative pose and dress, revealing the sides of her breasts and legs, alludes to bondage and to the figure of the “leather queen,” a sexually dominant woman, all of which emphasizes her hypersexuality. The image highlights key issues in Teresa Jardim's porn art performances and poems, which*

*subvert conventional pornography through the assertion of her own desire and her use of her body in performance to emphasize female agency.*

*Gang was a subgroup of artists from the Porn Art Movement that undertook artistic interventions in Rio de Janeiro and shaped the movement as a whole by organizing publications and fostering a network of porn artists and poets in Brazil. Created by Eduardo Kac and Cairo Trindade, also the two main founders of the Porn Art Movement, Gang functioned as an artist collective whose membership varied over the years. It included the following women artists: Teresa Jardim, Sandra Terra, Ana Miranda, Cynthia Dorneles, and Denise Trindade (who was married to Cairo Trindade). Bringing porn art to the city through performances and graffiti, Gang sought to challenge rules around morality that excluded certain people, representations of sexuality, and words from public circulation, revealing the contentious character of the public sphere. The group subverted the traditional experience of pornography – moving it from the private, individual sphere to the public, collective realm – and converted pornographic affects (such as sexual arousal) into shared experiences that might transform the public sphere (such as collective laughter). From 1980 to 1982 the group set forth a wide-ranging program with a total of 15 publications, graffiti throughout the city, advertisements in newspapers and magazines, and weekly performances in squares, on beaches, at bars, galleries, and festivals.*



Figure 2  
Gang's performance at Petite  
Galerie, in Rio de Janeiro, on  
December 20, 1981 Photo by  
Belisário Franca Source: Kac,  
Trindade, 1984, p. 198

*Women artists' participation in Gang's programs was fundamental to the porn art revolution the group envisioned. Not only did the movement create its first performance in solidarity with women activists, but its artists strongly rejected the subjugation that women and other sexual minorities experienced in a highly normative, classist, and patriarchal system across multiple walks of life. Even though Gang as a collective was not associated with any specific activist agenda, it functioned as a platform where these women artists articulated what today we consider a feminist pornography.*

*Teresa Jardim was one of the central figures in Gang. She was the first woman to join the group, participated in most of its performances during its two years of activity, and published two artist books informed by this experience: *Bandalha (Lowlife)* (1981) and *Tesão revolução (Horny revolution)* (1982). In an interview she stated that Gang and the Porn Art Movement as a whole disseminated ideas that resonated deeply with her own values, including their denunciation of false morality that limited what people could do or say. On a personal level, Gang's performance practice was in tune with what she wanted to experience at that point in her life: having just separated from her partner, she was searching for more freedom in her personal life and artistic practice (Jardim, 2022). Jardim grew up in a family of intellectuals (her father was the poet and journalist Reynaldo Jardim), and she went to college for one year to study music and art education. This background familiarized her with the feminist movement and its agendas, but she was not associated with any particular group. She understood the importance and impact of being a woman and performing in public, especially when the performance involved her yelling obscene words and making obscene gestures, practices that greatly deviated from norms dictating women's behavior in public spaces. To break away from such norms was risky for women – as exemplified by topless debate – and Jardim was fully aware of this danger. However, because she had trained in and practiced theater in the 1970s, which informed her work with Gang, and because she was presenting work within the context of the group's performances, she felt at ease sharing her porn artwork in public.*

*In performances and publications, Teresa Jardim adopted the name "Dama da Bandalha" (low-life dame) to embrace the marginalized, outlaw condition of a woman who performs sexuality in public and rejects domestication naturalized by patriarchal values. Other Gang artists also adopted humorous personas and*

names.<sup>10</sup> These aliases point to a multiplicity and invention of identities that queer theorists such as Judith Butler would later articulate as the constructed nature of gender identity and expression. The characters also added playfulness and humor to their performances, which were key strategies for audience engagement through laughter, while tapping into the element of fantasy common in pornography, which often creates characters that heighten the viewer's sexual interests.

In some performances, Gang artists wore garments selected especially for these presentations, including Jardim's leather dress described. She also wore accessories that referenced sexual fetish, such as studded leather bracelets. Scholars have noted the importance of garments in Brazilian performance art, especially in the case of Hélio Oiticica's 1960s participatory Parangolés, which consisted of capes to be worn by performers. Irene Small (2016, p. 211) conceptualizes Parangolés as a "communicative prosthesis", which alters the body and transforms it into a platform that communicates signs (including its colors, textures, and shapes) and that displays the body as a constantly mutating entity. Like the Parangolés, the garments that Teresa Jardim chose to wear in performances also operated as a "prosthesis" (to use Small's term), enhancing her sexuality while destabilizing expectations about her body. For instance, by wearing the short leather dress at night in downtown Rio de Janeiro, she could be read as a sex worker, as her body becomes absorbed into an existing system of significations that would situate her as someone to serve desiring male subjects. However, by presenting herself as an agent in performances, she reveals and undermines this system, thus collapsing the historical relationship of exchanges between the male as subject and the female as object (Schneider, 1997). Unlike Oiticica's Parangolés, which were supposed to be worn at all times during performances – the work would only be complete when a participant wore the garment – in some Gang performances, artists removed their clothes, presenting the work totally naked. By so doing, they embraced and subverted conventional pornography, which uses the naked body in a performance of sex, to create art performances that put pressure on the codes of pornography itself. Also, removing their clothes became a metaphor for stripping themselves of false morality, self-censorship, and anything that might constrain their experiences.

---

<sup>10</sup> For instance, Eduardo Kac was *Buão do Escraço* (buffon of scorn), Cairo Trindade was *Príncipe Pornô* (porn prince), Denise Trindade was *Princesa Pornô* (porn princess), Sandra Terra was *Lady Bagaceira* (lady raunch), and Ana Miranda was *Cigana Sacana* (slutty gypsy)

*In these performances, Jardim would shout her poems and interact with props and with other artists through gestures and body movements. These poems included “Jogo Aberto” (Open book):*

Estou chateada	<i>I'm upset</i>
Digo	<i>I mean</i>
Tô muito puta	<i>I'm so pissed</i>
Estou com desejo	<i>I'm aroused</i>
Ou melhor	<i>Better</i>
Tô com tesão	<i>I'm so horny</i>
Sexo é bom	<i>Sex is good</i>
Quer dizer	<i>I mean</i>
Trepar é do caralho	<i>Fucking is so fucking good</i>
Gozei	<i>I came</i>
Aliás	<i>By the way</i>
Gostei de dizer a verdade	<i>I enjoyed telling the truth</i>

(Jardim, 1982, p. 10).

*Here, the artist reveals the dynamics of self-censorship and liberation in the choice of words in poetry, and eventually in her own life. She utilizes explicit words in a sequence that climaxes in the act of coming. By making explicit her climaxing, something invisible in female sexuality (in comparison to the visibility of the male ejaculation) and by affirming “telling the truth,” the poem and her performance address the fact that female orgasms can be faked in a performance of pleasure, evidencing that pornography is, after all, a performance of sex. In so doing, she taps into a crucial aspect of pornographic production and discourses on sexuality that have historically tried to reveal the “truth” of female pleasure against the impossibility of proving it through visual methods.<sup>11</sup>*

*The poem was published in her 1982 book *Tesão Revolução* (Horny Revolution), a handmade publication, comprising nine photocopied pages folded vertically in half and bound with two staples, following the DIY praxis and aesthetics the movement adopted (Figure 3).<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> In her history of pornography, Linda Williams (1999) argues that this filmic genre developed from efforts to reveal the truths about female sexuality, for example, when trying to give visibility to female pleasure.

<sup>12</sup> Photocopying technology was fundamental to the dissemination of Porn Art Movement publications and were central to the practices of some of its artists, such as Hudinilson Jr. and Eduardo Kac (Jojima, 2020).



Figure 3  
Cover of Teresa Jardim's *Tesão  
Revolução* (1982)

*The book includes photographs and drawings. The front cover features the artist during a 1981 performance at Ipanema Beach, in which she is smiling, midmovement with her arms lifted, presenting the title of the book, “Horny Revolution,” rendered in a hippie-like style. The back cover repeats the word “Revolution” on a waving flag, reinforcing her commitment to creating change through desire. I argue that publications like these function as an extension of the performative practice of Gang artists, as they mediated desire from their bodies to the body of the reader, just like a performance does with different affective strategies (for instance, laughter). Both performances and publications were part of the same project of intervening in the contentious public sphere of sexuality as I discussed above. Although the experience of a public performance is radically different from the private experience of reading poems on the pages of a book, these publications nonetheless challenged the commercial logic of erotic and porn magazines by opening up the category of “pornography” to include diverse voices, including those of women, thus potentially affecting readers with alternative views on the body, pleasure, and sexuality. Not only was the book distributed during performances, but it was fundamental for the dissemination of her work, allowing audiences outside of Rio de Janeiro to experience her porn art production.*

*The book also included “Picardia” (Cockwardice): the title is a neologism that merges the words pica (cock) and covardia (cowardice), which merges political and pornographic critique. It reads:*

De perna aberta	<i>With my legs open</i>
Pro céu de anil	<i>To the blue sky</i>
Em vez de pica dura	<i>Instead of hard cocks</i>
Veio a ditadura	<i>Came hard the cops</i>
Nome feio	<i>Hunger</i>
É fome	<i>Is the ugly word</i>
Palavrão?	<i>Bawdy word?</i>
É pau brasil!	<i>Brazil wood!</i>

(Jardim, 1982, p. 3).

*The short poem reflects the legacy and the presence of the military dictatorship in Brazilian society, which not only acted directly on people's bodies through physical violence but also indirectly by promoting ideas of national identity based on the glorification of the country's history and nature (its blue sky and Brazil wood,*

both of which were symbols of Brazilian-ness). This poem proposes a resignification through semantic inversions: what is bad or immoral is not sexual desire, but the morality embedded in official ideas of national identity, along with the mechanisms that deprive the body of its potential. The artist embraces humor to articulate this critique and exalt her sexual agency and subjectivity, for instance, her desire for a hard cock.

### **Cynthia Dorneles: writing sex on city walls**

An undated photograph of Cynthia Dorneles shows her standing in front of a long wall with graffiti reading “Overgoze” (a neologism that merges the words “overdose” and “do come” in the sexual sense, and would translate to “overcum”), “pika dura dika pura” (hot tip hard dick), both by Eduardo Kac, “Todo prazer é pouco” (all pleasure is not enough), by Cynthia Dorneles, and “PT-LULA,” a reference to the leftist Partido dos Trabalhadores (Workers’ Party), or PT (Figure 4).

Figure 4  
Cynthia Dorneles in front of  
Gang graffiti, 1982 Source:  
Eduardo Kac’s archive



*The wall where these phrases are tagged seems to be recently covered in white paint, and behind the fresh layer of paint it is still possible to see marks from previous graffiti. The juxtaposition of layers of past and present graffiti indicates that city walls were a contested space where different groups sought to disseminate their counternarratives, even if their messages were later to be erased by the city. Gang artists, mostly Eduardo Kac, Cynthia Dorneles, and Cairo Trindade, understood the potential of graffiti to disseminate a message quickly and effectively to a large number of passersby, and they embraced the practice to spread porn art messages throughout the city.*

*Much like performances, graffiti is also ephemeral. Not only are public walls painted over, but those who see the graffiti will read it quickly, inadvertently, as they walk or drive by. This form of experiencing the works informed the choices of which words and shapes to use in porn art graffiti. For instance, these messages are often short and direct, making them easy to grasp quickly, while at the same time, their pornographic content or their odd letter combination might cause an estrangement effect on its readers. Moreover, because graffiti was illegal, it had to be created quickly and at night to lower the risk of being caught by the police. To Gang artists, graffiti was an alternate mode of publication, which expands the conventional idea of publishing to include these ephemeral messages on the city walls.*

*Because graffiti leaves no lasting documentation, Eduardo Kac (using the pseudonym Ezra Katz) published an article in the erotic magazine Revista Close titled “Sexo nos muros” (Sex on the walls), featuring graffiti by the Gang and others (Katz, s.n.). The article itself can be interpreted as a piece of media intervention as the artist is inserting a counternarrative within the system that propagates conventional pornography. In it, Kac emphasizes the clandestine quality of graffiti, drawing a parallel between writing graffiti and performing a sexual act in public, both of which have to be done quickly and hidden, a symptom of societal taboos.*

*Dorneles joined Gang in 1982, having participated in their performances with poems she sang while playing the guitar and having created graffiti with the group that year (Dorneles, 2021). Prior to her participation in the Gang, Dorneles was part of the feminist group Coletivo de Mulheres, and with that group she tagged messages around the city on a range of topics, some of which overlap significantly with the kind of graffiti work carried out by Gang. These phrases included: “prazer para todas” (pleasure for all women), “sem tesão não há revolução” (with no*

sexual desire there is no revolution), and “o prazer só é mau para quem não sente” (pleasure is only bad to those who do not feel it). According to Dorneles, these graffiti artworks reflect conversations she had with other women in the feminist collective, which covered all of these topics and included discussions regarding the political dimension of women’s personal experiences, a key issue for second-wave feminism (Dorneles, 2022).

**Figure 5**

Cynthia Dorneles, *Tesão Permanente*, graffiti in Rio de Janeiro, 1982  
Photo: Belisário Franca Source: Kac, Trindade, 1984, p. 135.

With Gang, Dorneles continued writing graffiti centered on pleasure, including works like “*Tesão Permanente*” (Always horny), which she tagged on the exterior wall of a public school in Rio de Janeiro (Figure 5).



*Pushing back against official and institutionalized spaces for pedagogy and education – which tend to repress bodily expression in favor of intellectual work – Dorneles embraced Gang's proposal to create an alternative pornography as a means of reeducation and to question given values. The porn art graffiti on school walls also addresses pornography as a pedagogical tool for developing one's sexuality and subjectivity. As Robin Zheng (2017) argues, pornography can be considered a powerful method of subject production because of its capacity to shape erotic taste; often, porn is the primary means of exploring and forming sexual identity, providing the vocabulary and references an individual will internalize throughout their sexual life.*

*In their work, Gang and the Porn Art Movement sought to challenge conventional pornography's monopoly on the representation of sexuality (which, driven by profit interests, tends to reproduce normative subjects and sexual acts), opening up the genre to include a multiplicity of representations and subject positions. Dorneles's focus on female pleasure, which began with her experimentation in the 1980s, has continued to the present. In 2000 she published a book titled *A amante ideal* (The ideal lover) in which she teaches readers about different ways for women to achieve sexual satisfaction while dismantling the myths surrounding monogamy in marriage (Dorneles, 2000). Against the impermanent and ephemerality of the messages tagged on city walls, the message *Tesão Permanente* encapsulates the artist's yearning to affect passers-by with desire and pleasure. By covering the city with porn art messages that cry out for pleasure, these markings also defend the urgency to deconstruct the morality created by censorship and dictatorship.*

### **Conclusion**

*The Porn Art Movement proposed an alternative and inventive form of pornography and served as a platform where artists, especially women artists, were able to assert their subjectivities through transgressive sexual practices and to contest norms surrounding bodies, gender, forms of sexuality, and pleasure. In their work with the Porn Art Movement, these women artists subverted conventional pornography by presenting themselves as agents and subjects in a genre that has historically represented women from a male's perspective. Through alternative publications, performances, and graffiti, they were able to disseminate work in*

*the public sphere, challenging and calling attention to the structures of power and repression at play in conventional representations of female sexuality.*

*Even decades after women began appropriating pornography as part of a feminist agenda, pornography continues mostly to be produced by and to cater to male and heterosexual subjects. However, porn art pieces were and are fundamental to articulate and construct a future in which all can participate and inscribe their desires and pleasures in artistic and sexual practices.*

### Referências

- A GUERRA dos pelados. *Veja*, São Paulo, p. 12-13, 20 fev. 1980a.
- BALTAR, Mariana (ed.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, 2018.
- BEZERRA, Katia da Costa. A poesia de Leila Mícolis: transpondo categorias. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima-Hanover, ano XXVI, n. 52, p. 257-268, 2000.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O feminismo brasileiro em tempos de ditadura militar. *labrys, estudos feministas*, n. 15-16, jan.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/analice.htm>. Acesso em 20 dez. 2017.
- COWAN, Benjamin. *Securing sex: morality and repression in the making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.
- CRUZ, Rodrigo. Do protesto às urnas: as campanhas em defesa da causa homossexual nas eleições de 1982. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 22, p. 233-284, jan./abr. 2017.
- DE LA DEHESA, Rafael. Global communities and hybrid cultures: early gay and lesbian electoral activism in Brazil and Mexico. *Latin American Research Review*, v. 42, n. 1, p. 29-51, 2007.
- DORNELES, Cynthia. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma FaceTime em 11 out. 2022.
- DORNELES, Cynthia. As mulheres no movimento de arte pornô. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 498-514, set. 2021.
- DORNELES, Cynthia. *A amante ideal: guia prático para a sobrevivência da mulher ao tédio nos relacionamentos*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality*. An introduction. New York: Pantheon, 1978.
- GANG. *Gang 2*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.
- GANG. *Gang 1*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1980.

JARDIM, Teresa. Entrevista concedida à autora por videochamada pela plataforma Zoom em 8 abr. 2022.

JARDIM, Teresa. *Tesão revolução*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.

JARDIM, Teresa. *Bandalha*. Rio de Janeiro: Edições Gang, 1981.

JOJIMA, Tie. X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Porn Art Movement. In: LAW, Jessica M.; SANTA OLALLA, Pablo; OCHOA, Manuela. *Vistas: Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art: The Second Annual Symposium of Latin American Art: Beyond the Symbolic: Art and Social Commitment in the Americas*, v.2. p. 47-61, abr. 2020.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *ARS*, São Paulo, ano 11, n. 22, p. 31-51, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em 17 fev. 2017.

KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo (eds.). *Antologgia*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

KATZ, Ezra. Sexo nos muros. *Close*, [s.n], p. 46-48.

LEITE, Rosalinda de Santa Cruz. Brasil Mulher e Nós Mulheres: origens da imprensa feminista brasileira. *Revista de Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 234-241, jan.-jun. 2003.

MÍCCOLIS, Leila. Abrindo o verbo: uma entrevista com Leila Míccolis. [Entrevista concedida a Sergio Guilherme Cabral Bento e Maya Pires]. *Ininga*, v. 5, n. 2, p. 270-283, 2018.

MÍCCOLIS, Leila. Recuerdos do Ceará. *Blog Leila Míccolis*. Ceará, 22 jan. 2012. Disponível em: <http://leilamiccolis.blogspot.com/2012/01/recuerdos-do-ceara.html>. Acesso em 24 out. 2022.

MÍCCOLIS, Leila. *Do poder ao poder*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

MÍCCOLIS, Leila (org.). *Mulheres da vida: poesia*. São Paulo: Vertente, 1978.

MÍCCOLIS, Leila. *Silêncio relativo*. Rio de Janeiro, [s.n.], 1977.

NASH, Jennifer C. *The black body in ecstasy: reading race, reading pornography*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

PAPADAKI, Lina. Treating pornography as a woman and women's objectification. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 137-156, 2017.

REIS JÚNIOR, Antônio; LAMAS, Caio Túlio Padula. Film industry, pornography and censorship in Brazil: the case of Coisas Eróticas. In: BALTAR, Mariana (org.). *E pornô, tem pornô?* Milan: Mimesis International, p. 37-62, 2018.

RESSACA pornográfica. *Veja*, São Paulo, p. 107-108, 1 out. 1980.

SARMET, Érica. Pós-pornôdissidência sexual e a situação cuir-latino-americana: pontos de partida para o debate. *Periódicus*, n. 1, p. 258-276, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.

SIMÕES, Júlio Assis. O Brasil é um paraíso sexual – para quem? *Cadernos Pagu*, n. 47, p. 401-423, 2016.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SPRINKLE, Annie. *Post-porn modernist: my 25 years as a multimedia whore*. San Francisco: Cleis Press, 1998.

TAORMINO, Tristan et al. *The feminist porn book The politics of producing pleasure*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2013.

UMA lição de moral. *Veja*, São Paulo, p. 20-22, 24 mar. 1982.

WILLIAMS, Linda. *Hard core: power, pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. Berkeley: University of California Press, 1999.

ZHENG, Robin. Race and pornography. In: MIKKOLA, Mari (ed.). *Beyond speech: pornography and analytic feminist philosophy*. New York: Oxford University Press, p. 190-191, 2017.

ZIV, Amalia. *Explicit utopias: rewritings the sexual in women’s pornography*. Albany: State University of New York Press, 2015.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

JOJIMA, Tie. Ripping up the paper: women’s pornography and the Brazilian Porn Art Movement. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 364-389, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Os fantasmas da liberdade

*The phantoms of liberty*

Mariana Gazioli Leme

 0000-0002-8501-1678  
marianagleme@gmail.com

### Resumo

Ao analisar algumas pinturas canônicas da arte ocidental que mobilizam o ideário (também canônico) de liberdade – como *A morte de Marat* e *A liberdade guiando o povo* –, o artigo procura desvelar os silêncios e os apagamentos produzidos pela cultura visual. Assim, sugere que as pinturas não apenas escondem agentes que foram essenciais nas lutas emancipatórias, como também contribuem para a disseminação de uma ideia de liberdade que é fundamentalmente branca e masculina.

### Palavras-chave

Artes visuais. Pintura francesa. Liberdade. Democracia.

### Abstract

*By analyzing some of the canonical paintings of Western art that mobilize the (also canonical) ideal of freedom – such as The death of Marat and Liberty leading the people –, the article seeks to reveal the silences and erasures produced by visual culture. Thus, it suggests that not only do the paintings hide the agents that were essential within emancipatory struggles, but also contribute to the dissemination of an idea of freedom that is fundamentally White and masculine.*

A técnica de gravura em água-forte é um processo no qual se aplica um mordente químico – ácido nítrico, por exemplo – numa placa de metal, produzindo sulcos de acordo com o desenho do artista. Nesses sulcos, deposita-se a tinta e, com a ajuda de uma prensa, o desenho é transferido ao papel, podendo ser reproduzido em larga escala. Por sua natureza reprodutível e múltipla, a gravura tende a ser percebida como arte menor, aplicada, de tradução etc., de acordo com a tradição ocidental que costuma valorizar obras originais e únicas. A gravura, porém, tem considerável importância política, tanto no que diz respeito à circulação de informações – escritas ou não – quanto em relação a sua própria (des)valorização simbólica.

A primeira razão talvez seja a mais evidente: papel é leve, fácil de transportar, esconder e destruir, se for o caso. Notícias impressas disseminam-se rapidamente e, para citar um exemplo, em 1789 a Revolução Francesa já era conhecida nas colônias, assim como os franceses – e também brasileiros, estadunidenses, ingleses e tantos outros – receberiam as novidades da Revolução Haitiana logo após sua eclosão (Daut, 2015; James, 2010). Em 1814, o barão de Vastey (apud Daut, 2022, p. 347), ministro do rei Henri Christophe, afirmaria que graças à imprensa haitiana “Agora [...] seremos capazes de revelar os crimes dos colonizadores e responder até mesmo às mais absurdas calúnias fabuladas pelo preconceito e pela ganância de nossos opressores”.

Talvez seja possível dizer que existe também um sentido político no valor social atribuído às gravuras, como arte de segunda categoria: precisamente por ter pouco prestígio, elas podem ser entendidas como antimonumentos, capazes de acolher o contraditório ou de sorrateiramente criar sentidos insubmissos à história oficial, ao desejo daqueles que detêm o poder (e as pinturas). Nas colônias, por exemplo, são os anúncios impressos de fuga de escravizados que, ao descrever características singulares daquelas pessoas, a fim de facilitar o reconhecimento e uma futura “recuperação”, acabam humanizando-as, a despeito de todo o esforço empreendido em sentido contrário.

Por outro lado, o papel é frágil; numa instituição museológica não pode ser exposto por muito tempo, para que as cores impressas não esmaeam ou para que o suporte não oxide sob ação da luz. Assim, esses potenciais antimonumentos são guardados nas reservas técnicas, longe do olhar do público, como fantasmas. Ou seja, os indícios de sua existência se mantêm, mas o objeto

raramente é visto. De maneira contraditória, a ação de salvaguarda pode invisibilizar as próprias gravuras – ainda que as cores permaneçam vivas – e reafirmar seu lugar menos importante, tanto no escopo de uma coleção quanto em relação à dimensão pública daquelas imagens. É como se, institucionalizadas, as gravuras perdessem sua força política.

Pode-se traçar um paralelo entre a condição delicada das imagens em papel e a liberdade concedida a alguns grupos sociais subalternizados, a partir de algumas obras, quando se estabelece um diálogo entre a materialidade da existência – de objetos e sujeitos – e a suposta universalidade dos conceitos – de arte e de liberdade.

Uma água-forte colorida datada do final do século 18 mostra uma pequena multidão de mulheres empunhando armas. Com suas toucas e vestidos coloridos, elas caminham e a legenda manuscrita informa: “Épocas da Revolução. A jornada de Passy a Versailles”. Algumas parecem preocupadas, outras, como a mulher ao centro de vestido amarelo e branco, esboçam sorrisos. À esquerda, duas delas tentam arregimentar uma compatriota rica, de cintura mais fina e chapéu, que se mostra reticente.

Em 5 de outubro de 1789, sob forte chuva e sobre o chão lamacento, segundo relatos, mulheres marcharam de Paris até o castelo de Luís XVI e no dia seguinte retornaram à cidade em companhia do próprio rei, obrigado a dar satisfações à população (Jarvis, 2019). Na interpretação de Jules Michelet (1855, p. 26), um dos mais célebres historiadores franceses do século 19, se “os homens tomaram a Bastilha real, as mulheres tomaram a própria realeza”. Aquele 5 de outubro era um domingo, dia propício para encontros e sedições por ser o dia de descanso das classes trabalhadoras, de acordo com a tradição cristã.<sup>1</sup> Perderam-se, porém, os manuscritos que antecederam o levante, assim como a memória desse episódio central para a Revolução Francesa. Oficialmente, restaram apenas o 14 de julho, quando os homens tomaram a Bastilha, e algumas pequenas estampas.

---

<sup>5</sup> Deuteronômio 5:12-14 “Trabalharás seis dias e neles farás todas as tuas obras; mas no sétimo dia, que é o repouso do Senhor, teu Deus, não farás trabalho algum, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem teu servo, nem tua serva, nem teu boi, nem teu jumento, nem teus animais, nem o estrangeiro que vive dentro de teus muros, para que o teu escravo e a tua serva descansem como tu.”



**Figura 1**  
Anônimo, *À Versailles, à Versailles du 5 Octobre 1789*,  
águas-fortes, 18 x 28cm, 1789,  
Bibliothèque nationale de France

Pode-se dizer que o imaginário da Revolução cristalizou-se em duas pinturas ambiciosas ou, pelo menos, percebidas como tal: *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, e *A liberdade guiando o povo* (1830) de Eugène Delacroix. A primeira foi doada pelo artista à Convenção naquele mesmo ano e hoje faz parte da coleção do Musée Royal des Beaux-Arts em Bruxelas. Uma réplica da pintura pertence ao Museu do Louvre, em cuja coleção também se encontra a obra de Delacroix. Além do fato de serem pinturas históricas que celebram os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, as obras podem ser descritas como “imagens da ausência”, que configuram, em última análise, a ideia moderna de liberdade, constituída a partir de sua própria antítese: a escravidão e a subalternidade. Em duas palavras: *liberdade branca* (Stovall, 2021).

David dedica seu quadro ao mártir da revolução, retratando-o no instante de sua morte, com pena e papel em mãos. O espectador contemporâneo talvez sinta compaixão por ele, que lutou pelo supremo ideário ocidental, a liberdade, à qual, segundo o sociólogo Orlando Patterson (apud Stovall, 2021, p. 30), “ninguém ousa negar a virtude”. Quem adivinharia que a autora do assassinato foi uma mulher, Marie-Anne Charlotte Corday d’Armont? E a quem interessa torná-la personagem fantasmagórico, como se não tivesse existido?



Figura 2  
Jacques-Louis David, *La mort de Marat*, 1793, óleo sobre tela, 165 x 128cm, Musée Royaux des Beaux-Arts

Há algo que une ambos os personagens, Marat e Corday: a ideia de liberdade como um direito natural, que estrutura a supremacia branca. Como sugere a pintura, no entanto, essa afirmação de superioridade também tem gênero. É masculina, como o artista e o mártir. A título de comparação, em 1793 – mesmo ano da pintura –, a revolucionária Olympe de Gouges havia enviado à Assembleia a Carta dos direitos das mulheres e das cidadãs. Acusada de “travestimento”,<sup>2</sup> foi guilhotinada em praça pública. Significativamente, há apenas dois retratos conhecidos de Gouges, ambos em papel. De um deles não se conhece o paradeiro; o outro é uma pequena aquarela de 28 x 21cm, pertencente à coleção do Louvre e só contemplável mediante agendamento. Na ausência de uma pintura histórica que celebre a trágica morte de Gouges, ela parece ter se tornado um fantasma, como sua conterrânea Charlotte Corday no quadro de David.<sup>3</sup>

Em *A liberdade guiando o povo*, Delacroix opera de maneira semelhante à de David, ocultando os agentes históricos que possam contradizer, ou *contaminar*, a história idealizada em direção à “liberdade” – segundo a pintura, uma mulher alegórica (Marianne, a França), mas vitoriosos e vencidos são os homens brancos, os únicos a tomar a história com as próprias mãos. A Nação futura, guiada por Marianne, é representada por um menino. Onde estão as *femmes des Halles*, as trabalhadoras desse mercado francês que caminharam durante seis horas, carregando canhões e crianças, e que obrigaram o próprio rei a sair de Versailles? Onde estão as pessoas negras que, no século 18, viviam em Paris e também contribuíram para a Revolução, na esperança de um futuro melhor?

A escravidão, como estipulava o *Código Negro* promulgado no século 17, era proibida na França metropolitana (Buck-Morss, 2017; Sala-Molins, 2018). No século seguinte, no entanto, centenas desses imigrantes tiveram que requisitar seu direito por liberdade em processos judiciais – na maioria dos casos bem-sucedidos. Os documentos levantados pelo historiador Érick Noël (2006) mostram não

<sup>2</sup> A palavra, no original é “virago”, e foi proferida pelo revolucionário Pierre Gaspard Chaumette. A respeito de Gouges, ver Mousset (2003).

<sup>3</sup> Corday está presente na cena do crime em pelo menos cinco pinturas de artistas pouco conhecidos ou anônimos: Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860, Musée des Beaux-Arts de Nantes; Louis Jean Jacques Durameau, *Allégorie à la mort de Marat*, c. 1793-1794, Musée des Beaux-Arts de Tours; Jules Charles Aviat, *Charlotte Corday*, 1880, Musée des Beaux-Arts de Rouen; Jean-Jacques Hauer, *Mort de Marat*, 1794, Versailles/Musée Lambinet; e *Portrait de Charlotte Corday (1768-1793) au moment où elle vient d'assassiner Marat*, c. 1793, Musée Carnavalet.

apenas que havia expressiva população negra na França pré-revolucionária, mas que seus integrantes estavam bastante conscientes de seus direitos. Mostram, sobretudo, que para algumas camadas da população, a liberdade deve ser sempre negociada.

Delacroix escolheu não representar essas pessoas em sua pintura – seria “um defeito de cor”, capaz de deturpar sua composição romântica? As palavras da escritora Ana Maria Gonçalves são precisas: sendo a cor parte constitutiva da materialidade das pinturas, as tintas pretas e marrons são utilizadas apenas nos escombros, nas roupas e nas armas. Azuis cobrem boa parte do céu, a bandeira da França e a camisa de um sobrevivente que, de joelhos, se dirige à figura de Marianne. O vermelho cintila na bandeira e no cinto daquele homem; uma fumaça branca ilumina os céus, como se dissipasse as agruras do passado.



Figura 3  
Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, óleo sobre tela, 260 x 325cm, Louvre

Marianne está de perfil, e o formato de seu nariz lembra o das esculturas da antiguidade, simbolicamente fazendo da nação francesa herdeira da República Romana; porém, assim como as mulheres brancas, mulheres e homens negros estão ausentes da cena emblemática e, pode-se dizer, alheios à alegoria da liberdade. Dito de outra forma, tais agentes parecem existir como ausências ou fantasmas que assombram a liberdade branca, sempre lembrando que esse ideal, “universal” e “transparente”, foi construído por meio de profunda violência. Segundo a filósofa Susan Buck-Morss (2017), não haveria o pensamento iluminista de Hegel sem a existência do Haiti, ex-colônia tornada independente depois de uma bem-sucedida revolta de escravos. No século 18, afirma a autora,

a escravidão havia se tornado a metáfora de base da filosofia política ocidental, conotando tudo o que havia de mau nas relações de poder. A liberdade, seu conceito antítese, era considerada pelos pensadores iluministas como o valor político supremo e universal. Mas essa metáfora política começou a deitar raízes no exato momento em que a prática econômica da escravidão – a sistemática e altamente sofisticada escravização de *não* europeus como mão de obra nas colônias – se expandia quantitativamente e se intensificava qualitativamente, a ponto de, em meados do século 18, ter chegado a lastrear o sistema econômico do Ocidente como um todo, facilitando, de maneira paradoxal, a expansão ao redor do mundo dos próprios ideais do Iluminismo, que tão frontalmente a contradiziam. Seria de se esperar, obviamente, que qualquer pensador racional e “esclarecido” pudesse percebê-la. Contudo, não foi o que aconteceu. A exploração de milhões de trabalhadores escravos coloniais era aceita com naturalidade pelos próprios pensadores que proclamavam a liberdade como estado natural do homem e seu direito inalienável (Buck-Morss, 2017, p. 33-34).

Em 1791, eclodiu uma revolta na pequena ilha francesa de Saint-Domingue,<sup>4</sup> que levaria o Haiti independente a ser a primeira república no mundo a proibir a escravidão. O artigo terceiro da Constituição de 1801 afirma categoricamente: “Não é possível que existam escravos neste território, a servidão está portanto

---

<sup>4</sup> Ver, entre outros, James (2010); Trouillot (2000); Daut (2017) e Gaffield (2015).

para sempre abolida”.<sup>5</sup> Ao contrário do que seria de esperar numa época marcada pelos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, a historiadora Marlene L. Daut (2022, p. 343) afirma que

A maioria dos relatos sobre a revolução foi marcada pela simpatia generalizada em relação aos colonizadores brancos e pelo profundo terror no que diz respeito à ideia de que africanos escravizados poderiam matar seus “donos” a fim de se libertar.

Assim, o fantasma Haiti passou a assombrar sociedades escravistas mundo afora,<sup>6</sup> inspirando outras rebeliões de escravizados como em Demerara (1823) ou em Salvador (1835), e foi decisivo para constituição da ideia e do imaginário da liberdade branca, em grande medida reforçado pelas pinturas e pela cultura visual. Na França setecentista,

mais de 20% da burguesia dependia de atividades comerciais ligadas à exploração de mão de obra escrava. [E] era em meio a essa transformação que escreviam os pensadores do Iluminismo francês. Enquanto idealizavam populações coloniais com mitos do bom selvagem (os “índios” do “Novo Mundo”), o sangue vital da economia escravista não lhes importava (Buck-Morss, 2017, p. 49-50).

Em certo sentido, ainda hoje o fantasma do Haiti assombra o imaginário branco. E está particularmente “presente” nos discursos da arte e das instituições que pretendem salvaguardar este bem tão precioso, a liberdade, enquanto valor supremo atribuído ao Ocidente.

Em 1800 a artista francesa Marie-Guillemine Benoist enviou ao Salão aquela que é considerada sua obra-prima, o *Retrato de uma mulher negra*,<sup>7</sup> e faz parte da coleção do Louvre desde 1818. Seis anos antes daquele Salão, em 1794, os revolucionários franceses haviam abolido a escravidão em suas colônias

<sup>5</sup> No original: *Il ne peut exister d'esclaves sur ce territoire, la servitude y est à jamais abolie*. Disponível em [http://thelouvertureproject.org/index.php?title=Constitution\\_of\\_1801\\_\(French\)](http://thelouvertureproject.org/index.php?title=Constitution_of_1801_(French)). Acesso em 8 set. 2022.

<sup>6</sup> Sobre o “fantasma” do Haiti a legislação brasileira no início do século 19, ver Queiróz (2017).

<sup>7</sup> Benoist, nascida Laille-Leroulx, foi aluna de Élisabeth-Louise Vigée Lebrun e uma das três mulheres aceitas no ateliê de Jacques-Louis David, expondo regularmente no Salão desde 1791. Sobre a biografia da artista, ver Ballot (1914).

e, nesse contexto, a pintura de Benoist pode ser interpretada como uma alegoria da liberdade. Nas palavras do historiador da arte James Small (2004),

Embora não se saiba se ou em que medida Benoist participou dos voláteis debates sobre escravidão e gênero durante o final do século 18 e início do 19 na França, sua pintura pode ser entendida como uma voz de protesto, ainda que discreta, no âmbito do discurso sobre escravidão humana. Com o retrato, a artista reagiu ao racismo francês do início do século 19 e ao tratamento menos que desejável em relação às mulheres, jogando com a analogia popular estabelecida entre mulheres e escravos.<sup>8</sup>

Tal qual Marianne em Delacroix, a mulher do retrato de Benoist é representada com seu torso nu, o que sugere que ela seria uma figura alegórica. Além disso, a jovem veste as cores da bandeira francesa, que havia sido oficializada em fevereiro de 1794: um tecido branco e diáfano como turbante e uma espécie de túnica; uma fita vermelha lhe entrelaça na altura do busto e um tecido azul, ligeiramente brilhante, cobre a cadeira. A artista mostra sua *expertise* em representar diversas superfícies, além dos tecidos e da pele escura da modelo: o metal do pequeno brinco, o estofado da cadeira e a madeira folheada a ouro. Ao fundo, uma superfície clara e monocromática. Com evidente referência à nação tricolor e representando a modelo numa pose hierática, a pintura de Benoist pode sugerir, por um lado, que a liberdade é uma mulher negra. Por outro lado, segundo a interpretação de Small (2004),

*Portrait d'une négresse* [como a obra era conhecida até 2018] é menos um retrato de uma mulher negra que um retrato da própria Benoist. E, a esse respeito, trata-se de uma típica pintura colonial em que a artista que o criou serve-se do Outro racializado para definir e empoderar o Eu colonizador.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> No original: *Although we do not know whether or to what extent Benoist partook in the volatile debates on slavery and gender current during the late eighteenth and early nineteenth centuries in France, her painting may be seen as a voice of protest, however small, in the discourse over human bondage. With the portrait, the artist responded to early nineteenth-century French racialism and the less-than-desirable treatment of women by playing upon the popular analogy of women and slaves.*

<sup>9</sup> No original: *Portrait d'une négresse is less a portrait of a black woman and more a portrait of Benoist herself. And in this respect, it is a typical colonialist picture in that the artist who created it made use of the racialized Other to define and empower the colonizing Self.*



Figura 4  
Marie-Guillemine Benoist,  
*Portrait d'une femme noir*,  
1800, óleo sobre tela,  
81 x 65cm, Louvre

Seja como for, o contraste entre o branco do tecido e o negro da pele – e, por extensão, entre pessoas brancas e pessoas negras – não passou despercebido na época. Uma publicação anônima de 1801 intitulada *La Vérité au Muséum ou l’oeil trompé, critique en vaudeville sur les tableaux exposés au Salon* [A verdade no Museu ou o olho enganado, crítica em *vaudeville* sobre os quadros no Salão] traz um poema significativo:

Não sei se é talento  
Dispor o negro sobre o branco,  
É o que se vê nesta pintura;  
O contraste fere os olhos,  
Quanto mais realça o rosto,  
Mais o retrato parece hediondo.<sup>10</sup>

A ambiguidade do texto sugere equivalência entre as cores da pintura e a aparência das pessoas que, ao longo da escravidão moderna, se tornaram sinônimos conceituais, pictóricos – e violentamente reais – de seres humanos e seres considerados menos-que-humanos. Outra interpretação possível, mas talvez não tão convincente, seria a referência aos seios nus das mulheres nos mercados de escravos, mas a fragilidade dessa leitura está na contradição entre a condição degradante da escravidão sobreposta às cores da bandeira nacional e ao interior, se não luxuoso, pelo menos confortável.

Estudos recentes estabeleceram que a modelo era empregada do cunhado da artista, uma mulher de origem caribenha chamada Madeleine (Murrell, 2018, p. 40). Se não há como saber exatamente qual a intenção de Benoist em relação ao retrato – alegoria da liberdade, referência ao mercado de escravos ou ainda autorretrato por contraste –, a relação estabelecida entre artista branca e modelo negra, na França de 1800, era profundamente desigual. Em outras palavras, uma mulher “respeitável” da época jamais mostraria seu seio em público, mas o poder de negociação de Madeleine para definir seu próprio retrato era pequeno – se é que havia algum. Alguém de sua condição, aliás, deveria saber que sua liberdade estava longe de ser garantida.

---

<sup>10</sup> No original: *Je ne sais si c'est un talent/ De mettre du noir sur du blanc,/ On le voit dans cette peinture;/ Ce contraste blesse les yeux,/ Plus il fait sortir la figure,/ Plus le portrait parait hideux.*

Apenas um ano após a pintura, em outubro de 1801, Napoleão nomeou seu cunhado Charles Victor Emmanuel Leclerc chefe da força expedicionária que tinha como missão retomar o controle da ilha de São Domingos e restabelecer a escravidão nas colônias. As tropas desembarcam em fevereiro de 1802 e encontraram forte resistência local, sob a liderança de Toussaint L’Ouverture. Naquele mesmo ano, a escravidão voltaria a ser legalizada em território colonial, e Leclerc faleceria de febre amarela. Em novembro de 1803 as tropas francesas foram derrotadas e, no dia primeiro de janeiro do ano seguinte, o general Jean-Jacques Dessalines proclamou a independência do Haiti, tornando-se governador-geral da nação.

Historiadores e artistas, a partir de então, se esforçariam para transformar a luta pela liberdade – irrestrita – da Revolução Haitiana em fantasmagoria ou, na pior das hipóteses, em episódio cujas maiores vítimas seriam as pessoas brancas, por exemplo:

Nos dois volumes de *Saint-Domingue, ou Histoire de ses Révolutions*, publicado anonimamente por volta de 1804, ano em que a Revolução terminou, um frontispício reduzia a rebelião de pessoas escravizadas a uma simplória guerra racial: ‘Revolta generalizada dos negros. Massacre dos brancos’ (Daut, 2022, p. 344).

Em 1815, Napoleão seria derrotado, mas a escravidão ainda persistiria por décadas, sendo abolida em território colonial francês em 1848. *A liberdade guiando o povo* data de 1830 e, “à luz” desses fatos, é compreensível que o pintor romântico tenha deliberadamente apagado a luta histórica de pessoas negras em direção à liberdade – e, metaforicamente, a própria ideia de liberdade. A pintura foi adquirida pelo Estado francês depois do Salão de 1831, quando passou a fazer parte da coleção do Musée du Luxembourg, primeira instituição a ter como foco a exposição de artistas contemporâneos. Em 1874, a obra foi transferida ao Louvre, onde se encontra exposta de maneira triunfal, logo após a construção da Grande Galerie, dedicada à arte italiana do Renascimento. A disposição das obras sugere que a República Francesa é herdeira direta dessa grande tradição humanista, que floresceu na Europa nos séculos 15 e 16 em paralelo à expansão colonial. Porém, se os “outros” são invisíveis nas pinturas mais emblemáticas, como as de David e Delacroix, milhares de papéis, documentos, gravuras e manuscritos ainda acolhem os fantasmas daquelas pessoas sobre cujos corpos a supremacia branca construiu seus monumentos.

**Mariana Gazioli Leme** é curadora e pesquisadora, interessada no cruzamento de branquitude, colonialidade e cultura visual. É bacharel em artes visuais e mestre em história da arte, ambos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

### Referências

- BALLOT, Marie-Juliette. *Une élève de David, la Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier 1768-1826*. Paris, 1914.
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: n-1, 2017.
- DAUT, Marlene L. Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 43, jan.-jun. 2022.
- DAUT, Marlene. *Baron de Vastey and the origins of Black Atlantic Humanism*. Cambridge: Palgrave MacMillan, 2017.
- DAUT, Marlene. *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- GAFFIELD, Julia. *Haitian connections in the Atlantic world: recognition after revolution*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.
- JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture e a Revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JARVIS, Katie. *Politics in the marketplace: work, gender, and citizenship in revolutionary France*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- LA VÉRITÉ au Muséum ou l'œil trompé, critique en vaudeville sur les tableaux exposées au Salon. Paris: HY Imprimeur, an IX. 1801. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6425762s/f19.image.r=%22portrait%20d'une%20negresse%22?rk=278971;2>. Acesso em 24 set. 2022.
- MICHELET, Jules. *Les femmes de la Révolution*. Paris: Adolphe Delabays, 1855.
- MOUSSET, Sophie. *Olympe de Gouges et les droits de la femme*. Paris: Éditions du Félin, 2003.
- MURELL, Denise. *Posing Modernity. The black model from Manet and Matisse to today*. New Haven/London: Yale University Press, 2018.
- NOËL, Érick. *Être noir en France au XVIIIe siècle*. Paris: Tallandier, 2006.

QUEIRÓZ, Marcos Vinícius Lustosa. *Constitucionalismo brasileiro e o Atlântico Negro: a experiência constitucional de 1823 diante da Revolução Haitiana*. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SALA-MOLINS, Louis. *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.

SMALL, James. Slavery is a woman: 'race,' gender, and visibility in Marie Benoist's *Portrait d'une négresse* (1800). *Nineteenth-Century Art Worldwide*, v. 3, n. 1, 2004. Disponível em <http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visibility-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>. Acesso em 24 set. 2022.

STOVALL, Tyler. *White freedom. The racial history of an idea*. New Jersey: Princeton University Press, 2021.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the past: power and the production of history*. New York: Beacon Press, 2000.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

LEME, Mariana Gazioli. Os fantasmas da liberdade. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 390-404, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

## Trabalho 141 vezes<sup>1</sup>

*Labor 141 times*

**Flora Leite**



0000-0002-6473-5597

floleite@gmail.com

### Resumo

A carreira de artista parece se desenvolver baseada em especulação: trabalhamos em direção à promessa futura de reconhecimento e remuneração, enquanto supostamente acumulamos capital simbólico. O valor de nosso trabalho é constituído não só pelos resultados materiais de nosso labor, mas também através da nossa própria circulação no meio, como parte do chamado trabalho imaterial. À medida que vemos a disputa por reconhecimento se transformar em disputa por visibilidade, o papel já reconhecido desse trabalho se expande e se transforma. Assim, este artigo se propõe a investigar como são constituídas as práticas laborais que compõem o trabalho artístico contemporâneo, a partir da experiência da autora como artista, dentro de um breve panorama de autoras contemporâneas.

### Palavras-chave

Trabalho artístico. Trabalho. Trabalho imaterial. Remuneração.

### Abstract

*The career of artists seems to be constructed through speculation: we work towards the future promise of recognition and remuneration, while supposedly accumulating symbolic capital. The value of our work is constructed not only by the material results of our labor, but also through the circulation of ourselves in the scene, as part of the so-called immaterial labor. While we watch the dispute for recognition become the dispute for visibility, the role of such labor expands and transforms itself. Thus, this article proposes to investigate how the labor practices that compose contemporary artistic work are constructed through the experiences of the author as an artist, within a brief framework of contemporary authors.*

### Keywords

*Artistic labor. Labor. Immaterial labor. Remuneration.*

<sup>1</sup> Porque o trabalho intelectual costuma ser tarefa feita em diálogo, agradeço as conversas com Guilherme Marcondes, Vitória Barenco, Zenóbio Almeida e, em especial, Duda Pedreira e Elisa Klüger. Também, a generosidade de Zé Antônio Magalhães e Rodrigo Nunes, cujas falas expandiram algumas das ideias deste texto.

## Cristalizações

Entre 2013 e 2015 fiz uma série de trabalhos nos quais fabricava cristais em meu ateliê, a partir de receitas encontradas no Youtube. Na primeira situação expositiva em que apareceram, *Preciosas* (2013-2014) foram posicionadas em cima da lareira da sala da Casa Tomada,<sup>2</sup> residência artística na qual eu trabalhava na época. Essa situação as aproximava do lugar que pedras costumam ter em espaços domésticos – é comum vê-las, lapidadas ou não, na forma de coleções, lembranças de viagens ou enfeites, dispostas sobre estantes, prateleiras, mesinhas.

### Figura 1

Flora Leite, *Preciosas*,  
2013-2014, materiais  
diversos, dimensões variáveis  
Imagem André Turazzi  
Reprodução Julia Thompson



<sup>2</sup> A Casa Tomada foi fundada em 2009 por Tainá Azeredo e Thereza Farkas na cidade de São Paulo, e encerrou suas atividades em 2018. Espaço independente construído por autogestão, destinou-se sobretudo à prática, à pesquisa e à discussão dos processos artísticos contemporâneos. Sua programação foi centrada em residências artísticas e debates públicos. Mediante publicações e livros de artista realizados ao longo dos anos, produziu considerável documentação da cena artística paulistana dos anos 2010.

Entre os diversos olhares possíveis sobre esses trabalhos, gostaria de colocar as *Preciosas* diante de outro prisma: o do trabalho no sentido de *labor*, da valoração nos termos do sistema da arte. Falar a respeito de labor, economia, dinheiro e outros temas relacionados é insistir em um assunto do qual o meio das artes é bastante ciente, apesar de pouco tematizado em discussões e debates públicos. Tenho a impressão de que pode ser útil dar contornos e nomes a nossas condutas cotidianas e às condutas com as quais estamos cotidianamente negociando. Algumas das colocações aqui podem parecer, francamente, bastante óbvias para quem está envolvido em algum tipo de prática artística no sistema da arte contemporânea, ao menos em São Paulo, de onde escrevo. Mesmo óbvias, continuam gerando insatisfação – e essas insatisfações estão sempre se repetindo nas conversas informais, nas anedotas, nos comentários sobre nossa prática profissional. Acrescento a isso o fato de que os atuais meios de circulação de informação adicionam novos serviços às práticas laborais, sobretudo pela demanda de *visibilidade*, o que parece somar novos termos às nossas negociações.

Voltemos agora ao objeto que deu início à especulação que proponho aqui. Diferente do que chamamos de pedras preciosas, as *Preciosas* eram feitas de materiais bastante acessíveis, encontrados em farmácias, lojas de jardinagem, supermercados: pedra hume, sulfato de magnésio, cerveja, açúcar. Apesar de seu processo de feitura parecer demorado – de algumas semanas a alguns meses –, está longe do tempo geológico da formação de drusas e geodos encontrados na natureza. Cortadas e polidas, são transformadas em gemas e costumam adornar bijuterias e joias. Poderíamos imaginar que pedras preciosas contêm, em si, o valor que lhes é conferido devido à escassez como recurso natural, à dificuldade de extração e a sua durabilidade. Esse valor, contudo, também é produto de uma longa história social – de um passado aristocrático ocidental não tão distante, das civilizações pré-colombianas, do tempo dos faraós, do império de Bizâncio. Se a aristocracia europeia e suas colonizações ainda têm peso na formação atual de nossos acordos sobre aquilo que é ou não valorizado, também nos deixam um legado material e de gosto, de predileções, de fetiches. Hoje as pedrarias continuam sendo usadas como adereços que marcam distinção social e não mais apenas por reis e rainhas. Para alguns, carregam significados religiosos ou míticos; nos museus de história natural, contam a história da formação geológica da Terra; guardam valor financeiro e sentimental e, como herança,

seguem de mão em mão; são amuletos em filmes hollywoodianos, capazes de auxiliar a fuga de protagonistas em situações de perigo via magia ou, às vezes, via troca financeira. Seu valor é de fato bastante consolidado, ainda que não seja trivial determinar precisamente a história desse valor. Faz parecer, portanto, que pedras preciosas têm valor em si mesmas. As *Preciosas* aqui em questão não são, porém, encontráveis na natureza; são produzidas como objeto de arte, o que configura uma formação de valor diferente do que diz respeito ao de outras mercadorias.

Isabelle Graw (2017), em *The value of the art commodity*<sup>3</sup> argumenta que na verdade não sabemos exatamente como o valor de um trabalho de arte é determinado e faz uma tentativa de alguns parâmetros para essa compreensão. Primeiro, trabalhos de arte se tornam mercadorias quando passam a circular no mercado, o que, para Graw, é mais do que o circuito das galerias e vendas: inclui também o que chama de mercado do conhecimento (*knowledge markets*, no original), caracterizado por instituições, debates, escolas de arte e revistas de crítica. Sem inserção nesses contextos, são frutos do trabalho, mas sem valor como mercadoria. Tornam-se mercadoria assim que ingressam em alguma dessas instâncias – sendo vendidos, mostrados, discutidos. São atividades que também acontecem no que Andrea Fraser (2009, p. 143) denomina campo discursivo e receptivo da arte, que carregamos conosco na qualidade de agentes do meio.

De acordo com Fraser (2009), em *From the critique of the institutions to an institution of critique*, não há propriamente um espaço que seja fora da instituição, afinal ela não se configura somente por meio de suas edificações. Mais do que isso, a arte se configura como arte quando é produzida dentro do campo discursivo e receptivo. Nesse sentido, a instituição é sua condição irreduzível, principalmente porque está incorporada em seus agentes, dentro de uma percepção fundamentalmente social – está internalizada pelos sujeitos que na arte trabalham, em modos de percepção e critérios de valor. São esses critérios de valor que permitem que a arte seja produzida, observada, analisada, vendida ou colecionada, dentro de seu campo. E, embora Fraser esteja falando de instituições, e Graw de mercados,

---

<sup>3</sup> O texto foi encontrado pela primeira vez na plataforma Work work work work work work, que reúne diferentes abordagens do trabalho, tanto em obras de arte quanto em textos teóricos. Para visitar, acesse: <http://workworkworkworkworkwork.com/>.

encontramos aqui a sobreposição desses campos pelo campo discursivo, que, segundo Graw, insere um trabalho no mercado e, para Fraser, lhe confere seu valor. Fazendo essa ponte, é possível concluir que, quando discutimos ou conversamos sobre um trabalho ou exposição, também transformamos esses objetos e circunstâncias em mercadoria. O valor de um trabalho de arte, portanto, estaria intrinsecamente ligado à construção social desse valor. Não é à toa que atividades como *networking*, colaborações, *vernissages*, festas e jantares – tudo o que envolve socialização: conversar e interagir, acrescidos, no contexto de São Paulo, pela participação em grupos de acompanhamento, grupos de discussão etc. – são consideradas parte essencial do labor próprio ao meio.

Voltemos ao objeto. É, sim, nele que o valor se cristaliza, o que não quer dizer que o objeto tenha valor em si. É essa confusão fundamental que caracteriza a mercadoria: uma construção social que é tomada por uma propriedade objetiva (Graw, 2017, p. 136). Segundo Graw, o objeto de arte pode não ter grande dispêndio de tempo ou trabalho e pode até não se converter propriamente em objeto, mas há um lastro material ou documental que possibilita sua circulação e, portanto, sua valorização. Ao longo de todo o século 20, os artistas tentaram resistir à conversão da arte em mercadoria – por meio da desmaterialização dos trabalhos ou da construção de trabalhos que seriam intransponíveis –, mas o que aconteceu foi uma expansão da própria possibilidade da mercadoria da arte (por exemplo, registros ou instruções). Junto a isso, houve também uma expansão da própria ideia do que é um trabalho de arte: se não há trabalho em circulação, é o (a/e) artista que se converte em mercadoria e angaria capital para si mesmo, a ser transferido eventualmente ao trabalho. Se o valor da mercadoria se faz subtraindo-se as marcas do trabalho e dos trabalhadores que fizeram a mercadoria, o valor (e o fetiche) do trabalho de arte se faz porque contém a promessa de que nele há trabalho “livre”. Sua autoria nunca é subtraída; está presente nas mais variadas formas, tanto no gesto distintivo da pintura quanto em caixas de madeira dispostas em *grid*, em decisões que podem, aliás, denotar ausência de autoria. Isso faz com que a mercadoria de arte seja algo muito particular: o fato de que ela é o lugar do trabalho não alienado, que devolve ao objeto as marcas do trabalho de quem o produziu. Proponho pensar que essas marcas (pensadas por Graw) são a mitologia do (da/de) artista transferida ao objeto (O’Doherty, 2007), definida por O’Doherty pelo modo como o (a/e) artista

é percebido(a/e), como vive e que tipo de trabalho produz; mitologia dentro da qual operamos, conscientes ou não. Essa mitologia dependeria da presença indispensável de seu contraste – isto é, a burguesia que consigna a sua imaginação (alienada) não só ao (à/a) artista, mas ao espaço mágico onde a arte é produzida: o ateliê. É essa mitificação que será transferida ao cubo branco e que será consumida como fetiche. É essa mitologia que constitui o valor do objeto de arte.

A arte, então, funcionaria numa dinâmica circular: a mítica do artista é transferida ao ateliê, que por sua vez a transfere ao trabalho, que a transfere, por fim, ao cubo branco. Ainda que artistas trabalhem também deslocando e tensionando as dinâmicas que fazem com que uma determinada produção seja considerada arte – questionando também a transformação de seus objetos em mercadoria, como aponta Graw –, tudo continua estruturado em cima da autonomia do artista em seu ateliê, isolado; ou talvez não tão isolado assim. É seu próprio processo criativo autorreferenciado (sozinho ou com os seus) e autossuficiente que desemboca na autossuficiência do trabalho de arte na parede do espaço expositivo, comercial ou institucional. Daí a autonomia da arte: a magia do trabalho do artista transferida ao trabalho isolado e adorado no templo da arte moderna. Essa autorreflexividade é, para O’Doherty, uma estratégia de proteção dos próprios meios de capital via um discurso filosófico idealista. A importância da autoria, portanto, cumpre duas funções simultâneas: confere ao objeto arte seu emblema de trabalho “livre” e é o lastro da autonomia do objeto, que supostamente retém valor em si. Mas se é uma dinâmica circular, como argumenta O’Doherty, ou se depende de sua entrada nos mercados, de acordo com Graw, ou ainda do campo discursivo, segundo Fraser, essa autonomia é uma fachada que opera justamente de modo a confundir, novamente, uma construção social com propriedade objetiva.

### Flutuante

Embora o trabalho de arte possa conter a promessa da liberdade, como sugere Graw, e o cotidiano laboral de artistas tenha lá seu contraste com empregos mais normativos, o valor desse trabalho não se constitui somente a partir das qualidades internas de uma obra, seja ela objeto, pintura, escultura, gravura ou instalação. Nesse sentido, o valor desse trabalho não é autônomo. Se constitui a partir da maneira como se relacionam com os mercados – mercados nos quais

as cartas do jogo estão sendo permanentemente reembaralhadas, isto é, onde o que é ou não é valorizado em uma obra (técnica, discurso, identidade de quem o produz) tende não só a se transformar, mas também a flutuar ao longo dos anos. Tudo isso, no entanto, só acontece porque artistas trabalham. Então, qual é a composição laboral daquilo que no trabalho – enquanto obra e labor – de um(a/e) artista é transformado em valor?

Em 2014, fiz *Fascinação*, que consiste em um cristal composto por sulfato de magnésio e água, acoplado a um resto de cimento, centralizado sobre uma cúpula de vidro, por sua vez encaixada num pedestal de madeira. O trabalho foi montado para a exposição *Aparição*, com curadoria de Fernanda Lopes, realizada na Athena Contemporânea (atualmente Galeria Athena), no Rio de Janeiro. Pelo que me lembro, foi vendido por 2.500 reais, equivalentes, na época, a aproximadamente mil dólares, que, se não me engano, era o parâmetro para minha precificação. No momento em que escrevo este ensaio, em 2022, 2.500 reais equivalem a pouco menos de 500 dólares.

**Figura 2**

Flora Leite, *Fascinação*, cristal de sulfato de magnésio, madeira, vidro, termômetro, temperatura ambiente inferior a 21°C, 150 × 21 × 21cm, 2014  
Imagem Athena Contemporânea  
Reprodução Julia Thompson



Para confundir um pouco mais a estabilidade desses valores, faço uma comparação com uma pedra de fato preciosa, uma gema natural: o diamante. Segundo a Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais (Branco, s.d.), que tem as atribuições de Serviços Geológicos do Brasil, o valor de uma pedra em particular depende de quatro fatores, além de sua raridade como recurso natural: tamanho; cor, em princípio quanto mais escura mais valiosa; pureza, no que se refere a fraturas e inclusões de outros elementos; lapidação, o trabalho que garante o brilho de uma gema. O diamante se enquadra nessas regras como exceção, já que é tanto mais valorizado quanto mais incolor. Além disso, a produção e a venda dessa gema são, em grande parte, controladas pela empresa De Beers Consolidated Mines, algo que pesa na oferta e no preço final. De acordo com o *site* do governo, esse monopólio tende a diminuir com a crescente fabricação das gemas sintéticas; a página admite que modas ditam os preços em determinadas épocas, além da escassez que pode ocorrer localmente. A escassez, entretanto, também cria exceções, como o caso de gemas desconhecidas, que, não tendo procura, apresentam preço baixo. Seguimos, então, com o diamante. Segundo a CPRM, um quilate (200mg ou 0,0002kg) pode valer até 63 mil dólares. Os 500 dólares da venda de *Fascinação* não me comprariam nem uma poeira de diamante. Assim sendo, opto por uma pedra que possa ter valor mais próximo, a ametista. Uma capela de ametista de dez quilos vale, aproximadamente, a quantia pela qual *Fascinação* foi vendida em 2014; uma pedra que levou algo da grandeza de milhões de anos para ser produzida, em relação às poucas semanas dos meus cristais. Fato é que seria difícil determinar se esse mesmo trabalho e a capela de ametista seriam vendidos hoje pelo mesmo preço – afinal, posta a ser revendida, *Fascinação* poderia angariar tanto mais quanto menos dinheiro. Até porque, corrigindo a inflação dos preços da venda, os 2.500 reais recebidos estariam mais próximos de 3.800. Ou seja, a conversão do dinheiro tem equivalência, mas tanto o real vale menos quanto meu trabalho pode valer menos.

Mas por que – sem colocar isso à prova numa situação de venda secundária – é tão difícil estabelecer o quanto valeria *Fascinação* hoje? Gostaríamos que nossas carreiras crescessem em progressão ascendente ao longo do tempo, curva que acompanharia a valorização de nossos trabalhos. A estrutura desses processos, no entanto, se dá de modo *especulativo*, no sentido financeiro, cujo único objetivo (mesmo que possa ter várias formas) é o sucesso. Para que essa especulação dê certo, outros agentes precisam especular conosco no sucesso

futuro do trabalho – mais diretamente galeristas, curadores, colecionadores. A curva de valorização – que se soma à trajetória do (da/de) artista – depende também de um trabalho que pode ser caracterizado como imaterial. Esse entremeio, do trabalho (obra) e de sua recepção, é composto de parâmetros flutuantes. Não quero dizer que o trabalho em si não seja relevante: mas não são, exclusiva e autonomamente, as qualidades do trabalho que importam – como gostariam os modernistas –, e sim o modo como ele se relaciona com demandas, critérios e valores de nosso meio ao longo do tempo; um processo que se dá entrecruzado com determinadas modas e ondas, hoje também pautadas pelo circuito internacional. É nessa relação do trabalho em si (objeto ou projeto) com o meio das artes (espaços, galerias, instituições, academia, mídia tradicional) que o trabalho imaterial pode ser localizado: no entremeio em que circulam as informações sobre o trabalho, na comunicação, nas interlocuções com outros agentes e, muitas vezes, nos lugares em que nós circulamos. Na arte contemporânea, mais do que em muitos outros meios, o trabalho imaterial tem grande importância na construção de valor.

Não à toa, o sociólogo Guilherme Marcondes (2021), no livro *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea* descreve o papel extraordinário das *vernissages*, situações em que ocorre a troca direta entre os diversos agentes do meio, a saber: artistas, curadores, galeristas, críticos, colecionadores. É também a circunstância em que agentes de maior capital<sup>4</sup> interagem com agentes menos estabelecidos dentro do meio, interação necessária para a consolidação de carreiras e trajetórias.

Sobreponho a ideia de consolidação de carreira à ideia de valor: o que é a consolidação, ou legitimação de artistas, senão também o estabelecimento de um valor para seu trabalho? Nós, artistas, trabalhamos sem nenhum valor estabelecido para nosso trabalho – logo, sem remuneração; entretanto, precisamos trabalhar, pois não é possível ser artista sem obra. Daí o outro sentido fundamental da especulação dentro de nosso trabalho: fazemos os trabalhos sem saber exatamente como serão recebidos, e parte do prazer em fazê-los também vem disso. Há sempre, em maior ou menor grau, uma aposta e seu duplo, um investimento.

---

<sup>4</sup> Tomando a ideia de capital a partir do sociólogo Pierre Bourdieu (2007), podemos pensar que o capital compõe a posição de um grupo ou indivíduo dentro de um determinado campo, seu lugar de privilégio ou poder, sendo composto pelo capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico.

## Ossos do ofício

Mesmo que todos esses processos que estou me dedicando a perscrutar sejam bastante naturalizados dentro do nosso meio, tenho a impressão de que, conforme damos nomes e traçamos os contextos em que determinadas ações mudam de significado, isso nos torna mais aptos (as/es) a negociar – já que, no fundo, estamos sempre negociando, conscientes ou não. Pode parecer bobagem pensar tudo isso no Brasil dos últimos anos, dado que a cultura e as artes em geral parecem estar por um fio. E sempre estiveram – museus e instituições pegam fogo desde antes das eleições de 2018. Parece que nossa tarefa é, por um lado, proteger os poucos meios de produzir que nos restam; por outro, não nos furtar de um exame cuidadoso de sua economia, no seu sentido mais cotidiano, como o conjunto de atividades que visam à produção e à troca de bens mediada por dinheiro – ou, como no nosso caso, nem sempre mediada por dinheiro. Afinal, mesmo a palavra comissão foi despida do seu sentido de compra, venda, gratificação ou prêmio. Um trabalho comissionado para uma exposição não significa que tenha sido remunerado.

Muitas vezes grandes instituições não remuneram artistas quando participam de exposições. O mesmo ocorre em galerias, que se constituem como locais propriamente de venda direta, nas quais diversas vezes o orçamento integral da feitura das obras sai do bolso dos (das/des) artistas, ainda que isso não seja contabilizado na partilha do valor da venda. Em São Paulo, atualmente, grande parte do fôlego que a cena de arte vem apresentando nos últimos anos decorre de uma atuação muito importante dos diversos espaços e plataformas independentes da cidade, por exemplo, Ateliê397, Olhão, Massapê, Ateliê FONTE, arte\_passagem, entre vários outros. Dão continuidade a uma prática já estabelecida localmente, composta também por espaços que já encerraram suas atividades, como Breu, Ponto Aurora e Casa Tomada. Não por acaso, todas as iniciativas citadas se localizam na Zona Oeste, e poderíamos dizer que são os espaços independentes mais centrais no circuito da arte contemporânea, ainda que existam muitos outros, sem dúvida.<sup>5</sup> Olhar para o que se produz hoje exclusivamente por meio de museus, instituições fortes e galerias é deixar fora da análise muito da produção paulistana.

---

<sup>5</sup> Algumas pesquisas e publicações fazem um mapeamento desses e de outros espaços, como por exemplo, a dissertação de Bianca de Andrade Mantovani (2021); o projeto CÔRTEX, de Maíra Endo (2016), e o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea*, de Kamilla Nunes (2013).

Quando atuamos em espaços independentes, sabemos que são gestões que dispõem de orçamentos incomparavelmente inferiores aos das instituições. Muitos fazem um esforço imenso para continuar existindo, esforço que contribui para a cena da arte como um todo – porque costumam ser espaços mais abertos à experimentação, a artistas de trajetória recente, a artistas de trajetória menos institucionalizada. São vistos, muitas vezes, como espaços de entrada, espaços de início – para que o trabalho possa ser visto, discutido. São fundamentais também porque, no Brasil, há poucas oportunidades de trabalho, embora seja grande o contingente de artistas trabalhando. A produção que é absorvida por museus e galerias corresponde a um recorte limitado desse grupo, e ambas as instâncias representam interesses específicos. Para alguns, espaços independentes são considerados escada; para outros, espaço fértil que acomoda produções com características menos desejadas por essas outras instâncias.

Se pensarmos em possíveis termos de remuneração, nestas três circunstâncias (comercial, institucional, independente), quando não recebemos cachê, somos remunerados com a própria oportunidade de trabalhar, incluindo não só o espaço para expor um trabalho, mas também trocas e conversas envolvidas no processo, o trabalho imaterial que também constitui nosso labor. Poderíamos dizer que nos fornecem, portanto, capital simbólico e capital social (Bourdieu, 2007). Em troca, fornecemos nossos trabalhos. Para os produzir, todavia, gastamos dinheiro e/ou tempo. Em uma situação em que o trabalho não é remunerado, e/ou os custos dos trabalhos não são ressarcidos, estamos cedendo trabalho e cedendo trabalhos. Nosso tempo de trabalho e os custos dos trabalhos, assim, são incorporados pelo espaço em que tal situação acontece, numa rubrica de orçamento que lhe é externa – parte do orçamento dessa exposição é, portanto, cedida pelos (as/es) artistas. Isso significa que é preciso continuar a investir dinheiro e/ou tempo para atuar como artista. Assim, trabalho não remunerado faz parte de muitos dos espaços nos quais artistas trabalham, permeando as diversas esferas do sistema das artes. Todas essas esferas se relacionam, por intermédio de seus agentes comuns, projetos ou interesses.

## Pelo ralo



**Figura 3**  
Ana Dias Batista e Flora Leite,  
*Flora Leite para Ana Dias*  
*Batista*, 2020, vídeo  
(3 min 47 s), foto e texto  
*Still* do vídeo  
Imagem Isadora Brant

Em 2020, em meio à quarentena da pandemia de covid-19, realizei com Ana Dias Batista um trabalho intitulado *Flora Leite para Ana Dias Batista*, dentro do projeto Ao Ar, Livre.<sup>6</sup> Parte desse trabalho é o texto que segue:

### **Então, sabe aquele trabalho que eu pensei pra você?**

Ana tinha comentado, alguns meses atrás, de um trabalho que imaginava que eu pudesse fazer. Um trabalho que era dela, mas para mim. A partir do meu repertório, feito na minha casa, e com a minha força de trabalho. Era uma série de trabalhos executados por amigos. Naquele call de maio achei engraçado e depois esqueci.

<sup>6</sup>O projeto Ao Ar, Livre foi idealizado pelo curador Thiago de Abreu Pinto, durante a pandemia da covid-19 em 2020. Convidados pelo curador, artistas realizaram ações em datas simultâneas a cada uma de suas edições: Chile, Brasil e México. Registros do projeto estão disponíveis no site <https://sites.google.com/view/aoar-livre/projeto?authuser=0>. Acesso em 10 out. 2022.

### **Demanda**

No começo da quarentena, fui tomada por uma ansiedade já muito conhecida, mas que em poucas circunstâncias teve terreno tão fértil para se desenvolver como nesta pandemia. Esta que não só oferece riscos concretos e decisivos à vida, mas sobretudo escancarou um campo social de privilégios e capitais muito desigual, obrigando a nos reposicionarmos. Acrescido a isso, assisti ao meio da arte responder de forma pujante às novas condições de trabalho remoto: feiras e galerias se adaptaram rapidamente a formatos virtuais; editais temáticos surgiram em pouco tempo; e artistas se reuniram em iniciativas colaborativas. Sinais de um sistema forte para uma tentativa necessária de continuidade.

Mas, para alguém atônita e interdita, a demanda intensa e cada vez mais desmesurada, forjada nos parâmetros usuais de produtividade, somada ao ritmo das notícias e das redes sociais, me deixou numa exaltação esfalfada. Isto é, considerando tamanha a precariedade já instaurada em nosso meio, e que a cada nova demanda parecia assumir contornos ainda mais nocivos. Demandas essas inescapáveis. No meu caso, se não ganharam mais corpo objetual desde março, foram transformadas em textos, debates, *lives*, a partir desse mesmo problema. O problema do trabalho.

Assim esqueci a proposta (de trabalho) da Ana. Anteontem ela me recontou: uma mergulhadora, projetada na água corrente da torneira da pia do banheiro. Estaria não mergulhando em direção à piscina, mas voltando para o encanamento. Uma espécie de contra-plongée.

### **Negociação**

As estratégias de negociação do trabalho com o campo de capitais que constrói nossa atuação são tema recorrente nas nossas conversas. Concordamos e discordamos com frequência. Assim Ana seguiu a sua série de ressalvas, muito alerta às estratégias elaboradas pelo meio da arte durante a quarentena que discutimos continuamente ao longo dos últimos meses.

Respondi com uma risada, porque achei acima de tudo engraçado; é perfeito porque inclusive minha pia é azul e uso uma concha de saboneteira, como manda o clichê. E acrescentei que já estava há tempo

demais sem trabalhar – isto é, produzir trabalhos de arte contemporânea, já que as contas são pagas com trabalhos de outra ordem.

### **Acordo**

Ana então sugeriu que assinássemos em conjunto. Mas o problema do trabalho, o problema deste trabalho, é que não é meu trabalho. Ana se apropria de um trabalho meu, e o devolve, com sua assinatura. Este roubo é o que faz o trabalho. O roubo é o que faz o trabalho engraçado. Melhor: é a ideia de roubo que faz o trabalho, pois não obstante questões sociais e jurídicas, ou até morais, não existem referências e repertórios invioláveis.

Ana me fez um pedido, um pedido para explorar meu trabalho, ao qual concedi (diga-se a despeito da preguiça de fazer um trabalho que não é meu). Assinar de maneira conjunta seria, portanto, uma falsa simetria. Era preciso posicionar esse acordo mútuo, então mudei o título: Flora Leite para Ana Dias Batista.

### **Pelo ralo**

O primeiro teste do trabalho deu errado. Adaptações às condições de plausibilidade são recorrentes na minha produção, que tende a habitar lugares um tanto precários. Já prevendo a insatisfação da Ana, e sua rotineira incredulidade na impossibilidade das ideias, não só mando um vídeo do insucesso, como também telefono com uma proposta de solução – projetar a imagem na poça da pia.

Foi preciso tampar o ralo parcialmente para que a torneira continuasse aberta, sem resultar numa mudança do volume, mantendo assim as nadadoras na água. A rotina do polvo teve que ser adaptada. O trabalho da Ana passa a ter o tempo e as dimensões determinadas pelo encanamento da pia do meu apartamento.

O trabalho – talvez como todo trabalho? – não só tem um tanto de inautenticidade, mas ficcionaliza e expõe a própria ideia de originalidade, contrabandeando consigo os problemas antigos, e contudo ainda muito caros, às nossas próprias atividades. A operação do trabalho é toda feita por rebatimentos e reflexos entre nossos procedimentos, sem nunca desembaralhar. Mas esse mesmo trabalho – enquanto uma projeção de nado sincronizado em uma pia doméstica – é resoluto.

Podemos olhar o trabalho envolvido na realização desse projeto de algumas maneiras: primeiro, o projeto foi feito sem orçamento. Ou melhor, foi feito levando em conta que os (as/es) artistas disporiam do próprio orçamento. Vale lembrar que há sempre gastos e custos para a realização de uma obra, mesmo que seja “só” fazer a moldura, “só” levar a obra até o local da exposição, “só” uma obra bem barata, “só” o tempo de fazer o trabalho ou “só” estar presente na montagem da obra. O curador da exposição, apesar de não dispor de um orçamento, ofereceu como troca a feitura de um texto sobre o trabalho de cada uma das artistas. Algo que embora seja interessante também tem seus limites, assim como a visibilidade que ganhamos em troca de estar numa exposição, pois não pagam conta alguma. Mas que troca está em jogo e por que em nosso meio é aceita praticamente como norma? Evidente que se não houvesse troca alguma, artistas não participariam.

Marcondes faz um mapeamento das possibilidades de trajetórias seguidas por artistas até o momento em que deixam de fazer projetos e portfólios para editais e prêmios, passando a ser convidados para participar das exposições. E isso é, sem dúvida, uma passagem importante para a consolidação de artistas. É a participação em exposições que garante que os trabalhos sejam vistos em seu contexto público de discussão e que possibilita a criação de redes de agentes e profissionais do meio. No entanto, a criação dessa rede, levando ao momento no qual a participação em chamadas abertas é substituída pela participação por convites, muitas vezes não vem acompanhada de orçamento ou cachê; apenas a promessa de que, em algum momento, o capital simbólico será suficiente para se converter em capital financeiro. A promessa da conversão de modos de capital traduz-se na promessa de remuneração e subsistência. Enquanto isso não acontece – estado no qual permanece um contingente significativo de artistas –, continuamos respondendo a uma constante demanda de investimentos nesta promessa – na esperança própria à lógica especulativa – de que em algum momento esse investimento nos dará retorno.

Que artistas tenham outras fontes de renda além de seu próprio trabalho artístico, é um dado que também pode ser interpretado em uma chave de trabalho bastante específica, porque a subsistência e a renda retiradas de outros meios de trabalho são convertidas em trabalhos no meio artístico. Sustento-me com trabalhos de outra ordem, sou remunerada pela minha força de trabalho

em outro campo, para poder investir tempo e essa mesma remuneração no campo das artes, no qual esse meu investimento gera capital não só para mim, mas para as instituições, espaços, curadores e agentes envolvidos nas exposições das quais participo. O *artista etc.*, conceito formulado por Ricardo Basbaum (2013), diz de um artista que por não habitar de maneira exclusiva a posição de um produtor de objetos dentro do circuito de arte pode justamente tensionar seu próprio lugar, ampliando ou reconfigurando seus modos de atuação, habitando outros espaços do sistema e, portanto, neles interferindo. Essa atuação mais ampliada é de fato uma situação bastante potente, e nomeá-la fortalece horizontes de possibilidades menos conservadoras. Atualmente, poderíamos ler alguns projetos nessa chave, além de alguns dos espaços independentes: Galeria de Artistas, comandado por Bruno Baptistelli, Carolina Cordeiro, Frederico Filippi e Maíra Dietrich; e HOA Galeria, de Igi Ayedun. Comercializam trabalhos com condições mais justas para quem os produz, e isso é efeito também de uma gestão de artistas. Pensar isso como norma – de que artistas devem ter sua subsistência proveniente de outros trabalhos, dentro ou fora do meio das artes – me deixa, contudo, com a sensação de que contribui também para a reprodução de um *ethos*<sup>7</sup> corrente: de que arte deve ser um negócio longe do dinheiro, de que devemos fazer por amor. Acontece que esse mesmo *ethos* gera, sim, muito lucro, embora nem sempre ajude nossa subsistência. Acreditar que devemos trabalhar sem remuneração, na verdade, converte um critério social em recurso simbólico: fazem arte aqueles que podem trabalhar sem remuneração. Como nos pergunta a artista Ana Raylander Martís (apud Medeiros, 2021, p. 24): de que sobrevivência estamos falando? Da arte, do artista ou das instituições?

---

<sup>7</sup> Há um conjunto de valores operantes nas artes visuais que distanciam a atividade do cotidiano financeiro. Esse conjunto de valores é o que Hans Abbing (2002) chama de *ethos*, composto por algumas crenças: de que arte é algo inerentemente bom para sociedade; de que nós, artistas, podemos e devemos fazer toda e qualquer concessão em nossas vidas em nome da Arte; de que há autenticidade, liberdade plena na arte; de que Arte é um campo especial de atuação, incompatível com uma ideia explícita de mercantilização, de comércio. Assim é forjado um sistema econômico velado, em que conversar sobre compensações financeiras é algo malvisto (Abbing, 2002).



**Figura 4**  
Ana Dias Batista e Flora Leite,  
*Flora Leite para Ana Dias*  
*Batista*, 2020, vídeo  
(3min 47s), foto e texto  
*Still* do vídeo  
Imagem Isadora Brant

No caso de *Flora Leite para Ana Dias Batista*, há uma série de rebatimentos no modo como esse trabalho foi feito que friccionam todas essas questões. Ana se apropria do meu trabalho – aqui em sentido duplo, tanto do meu trabalho intelectual, já que a referência dessa obra dela era o meu trabalho *Mortinha*, quanto do meu trabalho material, já que quem realiza a projeção na pia sou eu –, mas essa apropriação gera também capital para mim, porque passo a ter um trabalho assinado com uma artista de mais alta institucionalização; porque o curador da exposição passa a conhecer meu trabalho via essa ação; porque meu trabalho e meu nome passam a circular pelas redes a partir desse convite. Esse convite me dá outra moeda de troca bastante cara aos nossos tempos e que está cada vez mais presente em nosso vocabulário cotidiano: visibilidade. Um tipo específico e necessário de visibilidade, aquela de circulação pelas redes sociais – dos *posts*, *reposts*, *reposts* dos *posts*, das marcações, que conectam rápida e publicamente uma série de agentes por meio dos vetores pelos quais circulam essas informações.

## Autonomia

Vale lembrar o que dizia O’Doherty (2007). Para ele, artistas representavam características bastante distintas, senão opostas, às classes dominantes, das quais dependeriam financeiramente. O trabalho artístico também se diferenciava de outros trabalhos – opondo-se à alienação, constituindo-se como autônomo, autorreflexivo e até mesmo livre, diante de algumas interpretações. Hoje, porém, a ideia de trabalho autônomo não parece mais ser nenhum privilégio; poucos de nós não somos, no sentido trabalhista, autônomos.

Segundo Hito Steyerl (2011), as origens da autonomia artística se encontravam também na recusa da divisão do trabalho e na alienação e sujeição que a acompanham. Essa recusa, agora, integrou-se aos modos de produção neoliberais, possibilitando novos potenciais de expansão financeira. A lógica da autonomia se espalhou de tal modo, que chegou a novas ideologias dominantes de flexibilidade e “autoempreendedorismo”. É o (a/e) artista que trabalha com perseverança, trabalha a partir da promessa de ganho financeiro e simbólico, a partir do investimento e da especulação. É aquele que supostamente, e há muito tempo, trabalha por amor. Hoje, enquanto trabalha por amor, é também gerente do próprio ateliê (França, 2014), tecendo sua imagem no campo das relações públicas, fabricando seu próprio *hype*. Se antes era trunfo o fato de artistas serem responsáveis por todas as etapas de produção, hoje o trabalho em outras esferas passa a ser marcado pelo *multitasking*, pela reversão da divisão de trabalhos. O artista como polímata criativo agora serve de modelo para a precarização generalizada – enquanto isso, grandes artistas se tornam cada vez mais parecidos com empresas.

## 4 vezes visibilidade: remuneração, trabalho, valor e mercadoria

Muito se fala hoje em visibilidade: nas conversas entre artistas, nas *vernissages*, nas mesas de bar, em propagandas de consultores e *coaches* de carreiras artísticas. Isso significa não só a feitura de trabalhos, participações em exposições, o trabalho imaterial que garante a criação de redes e de parâmetros de discurso para a continuidade de trajetórias, mas também a promoção e a circulação dessas informações em redes sociais. Hito Steyerl

(2011) já perguntava: quem não está sujeito, hoje, a uma constante autoperformance? A performance deixa de ser monopólio do trabalho artístico; colocar-se constantemente em *display*, autoexibição, faz parte de nossas dinâmicas cotidianas de comunicação. A informação gerada pelas redes, ou, na verdade, a informação que nós produzimos gratuitamente e que circula pelas redes sociais, passou a integrar e informar como vemos o mundo e como o mundo nos vê – ou seja, não há mais limite preciso entre nós e a “vida virtual”. Integra o modo como nos relacionamos – e não deixaria de integrar, portanto, a disputa de valores e discursos no meio da arte. Isso significa que, acrescida à camada de trabalho imaterial já consolidada e com a qual já estávamos habituados, há agora outra camada: a produção de informações sobre o trabalho, destinada às redes sociais. Porque essa informação passa a compor o que chamamos de visibilidade. Segundo a teórica Mckenzie Wark (2017), o que constitui valor para um trabalho de arte hoje é a informação que circula sobre esse trabalho. “Que pessoas falem sobre o trabalho, escrevam sobre o trabalho, circulem fotos (não autorizadas) do trabalho. Quanto mais circula, mais valor tem. O trabalho em si é um derivativo do valor de suas simulações”<sup>8</sup> (p. 3, tradução nossa), simulações essas que estão nos textos, comentários, *likes*, fotos e *reposts*. Nesse contexto, somos produtores de conteúdo, e essa autoperformance constitui uma dinâmica em que nossa vida privada também é modo de angariar capital, embrenhada na esfera social das *vernissages* que comentamos anteriormente, como também nas imagens que projetamos a partir das pessoas com quem circulamos, dos restaurantes em que jantamos, dos lugares que frequentamos, criando uma zona de hiperprodutividade – enquanto aplicativos lucram com nossas interações e exibições (Steyerl, 2011).

O que chamamos de visibilidade, parece, passou a ter múltiplas funções no meio das artes. Primeiro, constitui pagamento; ao participar de exposições, muitas vezes somos remunerados com a própria visibilidade e exposição do trabalho, gerando capital simbólico e social à medida que amplia nossas redes. Não que propostas como essa não existam em outros campos de trabalho, mas

---

<sup>8</sup>No original: *What establishes the value of the work is that people talk about it, write about it, circulate (unauthorized) pictures of it. The more it circulates, the more value it has. The actual work is a derivative of the values of its simulations.*

em relação a artistas, é quase uma norma. Segundo, para ter visibilidade, também é preciso trabalhar – o trabalho imaterial. Soma-se à circulação em *vernissages* e outros contextos o trabalho de produção de conteúdo para garantir visibilidade nas redes sociais, que, além de constituírem a imagem que temos uns dos outros, se tornaram ferramenta de pesquisa para inúmeros curadores e galeristas. Terceiro, visibilidade é necessária porque a informação que circula sobre nossos trabalhos também compõe seu valor. E se a visibilidade, conforme se autonomiza, é produzida para que nossa imagem possa andar sozinha por aí – também é fruto do nosso trabalho –, podemos considerá-la mercadoria. E se a pensarmos em termos de mercadoria, podemos pensá-la como fantasmagoria.<sup>9</sup> Isto é, a visibilidade é uma ilusão de espelhos que trabalhamos para produzir sobre nós mesmos, cujos efeitos, no entanto, são concretos. Fumaça através da qual nos relacionamos uns com os outros, determinante em relação à maneira como nos vemos e nos relacionamos também com o mundo. E como fumaça, embora seja determinante, pode também se desmanchar facilmente. Se Fraser (2009, p. 413) falava que nós somos a instituição – pois também a carregamos em nossos discursos, parâmetros e decisões –, também somos o mercado. Não apenas e tão somente mercadoria – agora o incorporamos em sua forma fantasmagórica de visibilidade.

E assim como um determinado acúmulo de capital simbólico – conquistado por meio de trabalho não remunerado – pode não cumprir a promessa de se converter em capital financeiro, poderíamos dizer o mesmo a respeito da visibilidade, tanto como trabalho quanto como remuneração. Visibilidade, em nosso meio, pode não se converter em dinheiro, embora se configure como

---

<sup>9</sup> Aqui, me refiro ao uso de fantasmagoria cunhado por Walter Benjamin. Como muitos dos conceitos utilizados pelo autor, a palavra adquire diversos significados ao longo de sua obra. O termo tem origem no entretenimento visual parisiense do século 19, no qual os avanços tecnológicos da indústria compunham espetáculos em que fantasmas e aparições eram representados através de artifícios ópticos (Matos, 2006, p.1128). Ao olhar para a Paris do século 19, Benjamin (2006) observa que as vitrinas, os *displays* de mercadoria, operavam como a última etapa no apagamento da força de trabalho empenhada na produção de mercadorias. As galerias e mostruários da cidade constituíam-se então como um jogo de ilusões cujos reflexos representavam, sobretudo, a imagem das pessoas enquanto consumidores (Buck-Morss, 1989, p. 81-82), e a cidade se tornava uma fantasmagoria urbana. A tentativa deste texto é estabelecer uma correlação entre essa fantasmagoria urbana e o que sugiro ser a atual fantasmagoria dos meios virtuais de visibilidade.

uma forma de disputa por espaço e capital. Se se excluir dessa disputa seria excluir-se do meio das artes, podemos pensar de que maneira nos posicionamos nessa disputa, a quais termos gostaríamos ou não de aderir. Se estamos sempre servindo aos interesses de alguém, como nos lembra Andrea Fraser (2013), não só não podemos nos deixar de perguntar a que se prestam nossos serviços, mas também de que maneira estamos a servir.

### Negociações

Estamos sempre negociando ao trabalhar – negociando valores que nem sempre se expressam em termos financeiros, acumulando capitais que por vezes não se demonstraram importantes o suficiente para nos garantir subsistência ou uma carreira consolidada. Enquanto isso, trabalhamos em muitas circunstâncias sem remuneração, ainda que haja um largo espectro de soluções e posturas individuais para problemas que não raro parecem distantes do meio da arte – por exemplo, o de como pagar nossas contas. Este artigo, escrito a partir de minha dissertação de mestrado, também se insere nesse contexto e está implicado nesses mercados: a inserção acadêmica pode também ser vista como uma estratégia, porque as universidades são instituições que compõem esse sistema. Uma estratégia de acúmulo de capital intelectual, social e também de subsistência – como no meu caso –, quando se tem a possibilidade de ter a pesquisa financiada por bolsa. Estamos cansadas de saber que as universidades são também repletas de problemas – porque, como outras instituições, também têm interesses específicos e um capital a ser preservado; porque sofrem com o sucateamento por parte dos governos; porque não há bolsas suficientes e porque o valor dessas bolsas está bastante desatualizado. Contudo, a seu modo, as universidades permitem que artistas trabalhem com remuneração, em um tempo de pesquisa distendido. Trabalhar em ritmo mais lento do que nos exigem outras circunstâncias é também uma possibilidade para construir uma reflexão crítica sobre o estatuto da própria produção e do meio das artes. Vem daí também o sentido de uma artista buscar a academia como meio de pesquisa – embora, assim como outras soluções, se configure como uma estratégia individual. Talvez um caminho possível seja não só *fazer trabalhos* que sejam experimentais em termos de linguagem, dos objetos e das obras, mas experimentais também no sentido de criar, provocar, tensionar outros *modelos de trabalho* para o nosso ofício.



Figura 5

Flora Leite, *Preciosas*,  
2013-2014, materiais  
diversos, dimensões variáveis  
Imagem André Turazzi

**Flora Leite** é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes  
Visuais, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, ECA/USP.

## Referências

- ABBING, Hans. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/35101/340245.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10 jun. 2019.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Rolf Tiedemann, Willi Bolle e Olgária Chaim Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.
- BRANCO, Pércio de Moraes. *Fatores que determinam o preço das gemas*. Brasília: Serviço Geológico do Brasil/Ministério de Minas e Energia. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Fatores-Que-Determinam-o-Preco-das-Gemas-1097.html>. Acesso em 10 jun. 2022.
- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.
- CORTEX. Disponível em: [www.cortex.art.br](http://www.cortex.art.br). Acesso em 29 nov. 2019.
- FRANÇA, Pedro. O artista como produtor de si. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (org.). *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Funarte, 2014. p. 72-83.
- FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico: uma introdução. Tradução de Luiza Crosman. *Revista Carbono*, Rio de Janeiro, n. 4, primavera 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser/>. Acesso em 10 jun. 2021.
- FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique [2005]. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (orgs.). *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.
- GRAW, Isabelle. The value of the art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. *ARQ*, Santiago de Chile, n. 97, p. 130-145, dic. 2017. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en\\_0717-6996-arq-97-00130.pdf](https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf). Acesso em 20 mar. 2020.

MANTOVANI, Bianca de Andrade. *Ateliê 397: um olhar da museologia sobre memória e arquivo de espaços independentes de arte*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia/Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Rolf Tiedemann, Willi Bolle e Olgária Chaim Féres Matos. Trad. Irene Aron e Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

MEDEIROS, Priscila. Por que é preciso ser estratégico para sobreviver da cultura? In: RODRIGUES, Carolina et al. (orgs.). *Arte como trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte*. Duque de Caxias: João Paulo Ovidio, 2021.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Columbia University, 2007.

STEYERL, Hito. Art as occupation: claims for an autonomy of life. *e-flux Journal*, New York, n. 30, Dec. 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>. Acesso em 13 jun. 2022.

WARK, Mckenzie. My collectible ass. *e-flux Journal*, New York, n. 85, Oct. 2017. Disponível em: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_156418.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_156418.pdf). Acesso em 13 jun. 2022.

Dossiê recebido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

**Como citar:**

LEITE, Flora. Trabalho 141 vezes. Dossiê Poder, mulheres e feminismos nas artes. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 405-428, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>



## Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e Arte Participativa

*Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art*

Claire Bishop

Tradução de

**Jefferson Miranda**

 0000-0003-3644-7595  
jeffsmiranda@gmail.com

Revisão técnica de

**Felipe Scovino**

### Resumo

No presente ensaio, publicado originalmente no *e-flux journal*, n. 29, de novembro de 2011, a autora trata do Grupo de Ações Coletivas, em atividade em Moscou a partir de meados da década de 1970, pela perspectiva da arte participativa ocidental. Claire Bishop é professora associada no Programa de Doutorado em História da Arte no CUNY Graduate Center, Nova York. É colaboradora regular da *Artforum*; suas publicações incluem *Installation art: a critical history* (2005), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) e, como editora, as antologias *Participation* (2006) e *1968-1989: political upheaval and artistic change* (2010).

### Palavras-chave

Arte participativa. Compartilhamento de experiências privadas. Indistinguibilidade.

### Abstract

*In the present essay, published in the journal e-flux journal, n. 29, November 2011, the author focuses on the Collective Actions Group, active in Moscow from the mid-1970s onwards, from the perspective of Western participatory art. Claire Bishop is associate professor in the PhD Program in Art History at CUNY Graduate Center, New York. She is a regular contributor to Artforum; her publications include Installation art: a critical history (2005), Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship (2012) and the edited anthologies Participation (2006), and 1968-1989: political upheaval and artistic change (2010).*

O crescimento da arte participativa desde os anos 1990 nos convida a construir uma história dessa prática, idealmente uma história que reflita sua propagação global nos nossos dias.<sup>1</sup> Ao traçá-la, aparecem importantes variantes que desafiam a maneira dominante de pensar a arte participativa na Europa Ocidental e na América do Norte, onde essa prática tende a ser compreendida como uma resposta política, construtiva e de oposição à atomização do espetáculo das relações sociais. Por outro lado, a arte participativa praticada na Europa Oriental e na Rússia de meados da década de 1960 até o final da década de 1980 é frequentemente marcada pelo desejo de uma experiência estética cada vez mais subjetiva e privada. À primeira vista, isso parece ser uma inversão do modelo ocidental (apesar da observação de Guy Debord de que o comunismo burocrático não é menos espetacular do que sua variante capitalista; ele é simplesmente “concentrado” em vez de “difuso”).<sup>2</sup> As experiências individuais que foram alvo da arte participativa quando realmente existia o socialismo, no entanto e fundamentalmente, continuam a ser enquadradas como experiências privadas *compartilhadas*: a construção de um espaço artístico coletivo entre pares que confiam mutuamente uns nos outros. Em vez de enquadrar essa prática como “implicitamente política”, tal como é hábito nas atuais abordagens ocidentais à história da arte produzida pelo bloco oriental, este ensaio argumentará que o trabalho produzido sob o socialismo de Estado durante essas décadas deve ser entendido em termos mais complexos. Dada a saturação da vida cotidiana pela ideologia, os artistas soviéticos não consideravam seus trabalhos políticos, mas sim existenciais e apolíticos, comprometidos com ideias de liberdade e com a imaginação individual. Ao mesmo tempo, buscavam um horizonte ampliado – pode-se dizer democratizado – para a produção artística, em contraste com o sistema altamente regulado e hierarquizado da União dos Artistas Soviéticos.

---

<sup>1</sup> Este ensaio faz parte de um capítulo de meu próximo livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship* (London: Verso, 2011).

<sup>2</sup> “O espetáculo existe sob forma concentrada ou sob uma forma difusa, conforme as necessidades do estágio particular da miséria que ele desmente e mantém. Nos dois casos, o espetáculo não é mais do que uma imagem de feliz unificação, cercada de desolação e de pavor no centro tranquilo da infelicidade... Se todo chinês deve aprender Mao, e assim ser Mao, é porque ele não tem mais nada para ser. Onde domina o espetáculo concentrado domina também a polícia”. Guy Debord, *The society of the spectacle* (New York: Zone Books, 1994, seções 63 e 64) [A sociedade do espetáculo (Rio de Janeiro: Contraponto, 2007)].

No presente ensaio focalizo o Grupo de Ações Coletivas, ativo em Moscou a partir de meados da década de 1970, pela perspectiva da arte participativa ocidental. Diferentemente de muitos artistas atuais socialmente engajados, para os quais a participação social na arte denota a inclusão da classe trabalhadora, de comunidades marginalizadas ou, pelo menos, de não profissionais (mais do que de amigos dos artistas e pares), o contexto político do grupo tornou tais distinções redundantes. O impulso de colaborar com comunidades desprivilegiadas que vemos hoje com tanta frequência era conceito um tanto estranho na década de 1970: sob o socialismo da Guerra Fria, todo cidadão era (pelo menos nominalmente) igual, isto é, um coprodutor do Estado comunista. Diferença de classe não existia.<sup>3</sup> Encontrar participantes para sua prática artística era, portanto, uma questão de selecionar colegas confiáveis que não divulgariam informações sobre suas atividades. Numa atmosfera de vigilância e insegurança quase constantes, a participação era estratégia artística e social a ser utilizada apenas entre grupos de amigos mais confiáveis. As restrições da vida sob o véu do comunismo da Guerra Fria fazem mais do que simplesmente afetar a questão de quem participa da arte. Elas também regem o aspecto desses trabalhos: materialmente modestos e temporalmente curtos, muitas dessas ações e eventos aconteceram no campo, longe das redes de vigilância. O fato de muitas dessas ações não parecerem arte é menos uma indicação do compromisso dos artistas em embaçar as relações entre “arte e vida” do que uma estratégia deliberada de autoproteção, bem como uma reação às exposições militares e aos festivais

---

<sup>3</sup> É claro que memórias das diferenças de classe não eram totalmente apagadas. Em “The Power of the Powerless”, Václav Havel fala de seu constrangimento social por ter de trabalhar em uma cervejaria em meados da década de 1970 (Havel, *Open Letters* [London: Faber and Faber, 1991], p. 173-174). O artista Vladimír Boudník (1924-1968) trabalhou numa gráfica e declarou, uma década antes de Joseph Beuys, que todo mundo era artista. Considerava em sua arte uma missão educativa: ele produziu trabalhos nas ruas (entre o final dos anos 1940 e a década de 1950), encontrando imagens em pinturas descascadas e manchas nas paredes, ocasionalmente interferindo e emoldurando-as (por exemplo, com papel), antes de encorajar os transeuntes a conversar com ele sobre os seus significados. Ver *Vladimír Boudník* (Prague: Gallery, 2004). Milan Knížák conhecia o trabalho de Boudník e algumas de suas primeiras ações fazem referência ao cotidiano dos trabalhadores. Por exemplo, *Anonymous* (1965) envolveu espalhar o seguinte roteiro na rua: “1. UM HAPPENING para varredores de rua e zeladores. 2. ENVIRONMENT para pedestres. 3. PRAZER [DELIGHT] para o criador, resultando da ação”. Ver Milan Knížák, *Actions for which at least some documentation remains, 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), p. 73.

socialistas do Estado tidos como referência visual; esses eventos dissuadiam os artistas de planejar demonstrações coletivas, mesmo que tivessem recursos para tal.<sup>4</sup>



Figura 1  
Ações Coletivas,  
*Appearances*, Moscou,  
13 de março de 1976

Vale lembrar que a arte não oficial começou em Moscou em 1964, depois que Khrushchev visitou a mostra do 30º aniversário da União de Artistas de Moscou, na Galeria Manezh, incluindo a exibição de pinturas abstratas, não figurativas; entre outras declarações, Khrushchev afirmou que essas eram “distorções psicopatológicas privadas de consciência pública”.<sup>5</sup> O alcance de sua reação levou ao crescente isolamento doméstico de artistas independentes e ao fato de lhes ser negado o

<sup>4</sup> O calendário socialista na Eslováquia, por exemplo, incluiu desfiles organizados para o Fevereiro Vitorioso (25 de fevereiro), Dia Internacional da Mulher (8 de março), Dia Internacional dos Trabalhadores (1º de maio), Dia da Libertação (9 de maio), Dia Internacional da Criança (1º de junho), Nacionalização (28 de outubro) e a Grande Revolução Socialista de Outubro (7 de novembro). Ver Mira Keratova, “Vivez sans temps mort”, *Transforming 68/89* (Berlin: Zentrum für Zeithistorische Forschung, 2008), p. 528-537. Para o contexto iugoslavo, ver Branislav Jakovljevic, “Balkan Baroque: Yugoslav Gestural Culture and Performance Art”, *1968-1989: political upheaval and artistic change*, eds. Claire Bishop e Marta Dzeiwańska (Warsaw: Museum of Modern Art, 2010), p. 31-50.

<sup>5</sup> Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s” (1995), *Primary documents: a sourcebook for Eastern and Central European art since the 1950s*, eds. Laura J. Hoptman e Tomáš Pospiszyl (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 42. Ver também William J. Tompson, *Khrushchev: a political life* (Basingstoke: MacMillan, 1995), capítulo 10.

direito de mostrar publicamente suas obras, em qualquer lugar ou sob qualquer forma. E, no entanto, apesar de severamente criticada e censurada, a arte não oficial continuou até meados da década de 1970, quando as primeiras exposições legalizadas aconteceram e foi criado um sindicato paralelo para artistas não oficiais (o Graphics Moscow City Committee). Após a polêmica exposição *Bulldozer*, de setembro de 1974 (na qual uma exibição de arte não oficial foi destruída por uma escavadeira), as autoridades culturais decidiram regular e legalizar suas relações com a arte *underground* por meio do Comitê de Segurança do Estado (KGB). A maior parte da arte não oficial era exibida em apartamentos privados, forçando uma convergência de arte e vida que ultrapassou o que a maioria dos artistas vanguardistas do século 20 pretendia com esse termo. O fenômeno da *apt-art* (arte de apartamento), uma iniciativa de Nikita Alekseev, consistia em exposições e performances que aconteciam em residências privadas para pequenas redes de amigos de confiança; a *apt-art* floresceu no início dos anos 1980.

Foi nesse contexto que o mais célebre dos conceitualistas de Moscou, Ilya Kabakov (1933-), desenvolveu seu trabalho pessoal ao lado de seu emprego oficial como ilustrador de livros infantis. Os *Albums* de Kabakov (1972-1975) são narrativas ilustradas, cada uma girando em torno de um personagem fictício, quase sempre apresentando figuras isoladas, solitárias e idiossincráticas à margem da sociedade, encapsuladas num mundo de sonhos privados. O primeiro, *Sitting in the closet Primakov*, é característico por descrever a vida de um menino que se senta num armário escuro e dele se recusa a sair; quando o faz, vê o mundo como pinturas abstratas modernistas. Cada *Album* era acompanhado por desenhos e comentários gerais sobre o personagem feitos por outros analistas fictícios. Importante dizer que esses *Albums* não eram lidos como livros, mas “performados” pelo artista para pequenos grupos de amigos. Boris Groys lembra que se marcava um encontro com Kabakov (como se fosse uma visita a um estúdio) e ia-se até sua casa, onde o artista, com o livro apoiado em um atril, lia o texto inteiro em tom de voz neutro e inexpressivo. A experiência era extremamente monótona, mas tinha uma qualidade ritualística para a qual o virar das páginas tornava-se central. A maioria das leituras levava uma hora, embora Groys se lembre de uma vez ter passado por uma performance de oito horas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Groys, conversa com a autora, Nova York, 28 de janeiro de 2010.

Um dos pontos-chave a destacar aqui é o uso de uma linguagem neutra, descritiva e analítica com foco no imperceptível, no banal e no marginal; outro é o fato de as histórias serem mais voltadas para formas inventadas de sobrevivência e resistência do que de crítica; e outro ainda é o motivo que se repete de indivíduos isolados negociando o exame infundável e desconfortável do apartamento comunal.<sup>7</sup> Todos esses pontos fornecem uma importante antecipação contextual para o trabalho discutido no restante deste ensaio.

É nesse contexto literário, com forte reverência pela expressão textual, que o Grupo de Ações Coletivas (CAG) (Kollektivnye Deistvia, ou K/D) foi formado em 1976, inicialmente por quatro membros, que, em 1979, eram sete, e, em 2005, seis.<sup>8</sup> O grupo se formou a partir da primeira geração de conceitualistas de Moscou, especialmente Kabakov, cujas instalações envolviam personagens e espectadores presos entre “um corpo comunitário” e “um individualista existencial”.<sup>9</sup> O teórico central do CAG, Andrei Monastyrsky (1949-), lembra que suas primeiras peças eram entendidas como uma forma de leitura de poesia. O grupo continua a produzir cerca de oito performances por ano, embora o caráter do trabalho mude consideravelmente a partir de 1989: as ações são, então, mais complexas, com mais referências ao misticismo oriental, e fazem frequentemente uso de documentação (sobretudo gravações em fita) de ações anteriores. Uma vez que o foco aqui está na arte participativa sob o regime socialista, a discussão a seguir dirá respeito a uma seleção de ações produzidas na primeira década de existência do grupo. A maioria dessas ações normalmente seguia um formato-padrão: um grupo de 15 a 20 participantes era convidado por telefone (numa época em que,

<sup>7</sup> “O apartamento comunal é um lugar em que a dimensão social ocorre em sua forma mais horripilante, mais intrusiva e mais radical, em que o indivíduo é exposto ao olhar dos outros. Além disso, ficamos expostos a estranhos, em grande parte hostis, que constantemente exploram esse benefício a fim de obter vantagem na luta pelo poder dentro do apartamento comunal.” Boris Groys, “The theatre of authorship”, *Ilya Kabakov: Installations 1983-2000, Catálogo Raisonné* v. 1, ed. Toni Stoos (Kunstmuseum Berna: Richter Verlag, 2003), p. 40.

<sup>8</sup> De acordo com uma entrevista com Monastyrsky em *Flash Art* (outubro de 2005, p. 114). O grupo inicial consistia de Nikia Alekseev, Georgii Kizevalter, Andrei Monastyrsky e Nikolai Panitkov; mais tarde juntaram-se Igor Makarevich, Elena Elagina e Serguei Romashko. Sobre os aspectos literários do conceitualismo de Moscou, Kabakov observou o papel central da tradição literária russa do século 19: “A literatura tomou para si todas as questões morais, filosóficas, pedagógicas e esclarecedoras, concentrando-as todas em si e não simultaneamente nas artes plásticas, como o que aconteceu no Ocidente”. Kabakov, “On the Subject of the Local Language”, in Kabakov, *Das Leben Der Fliegen* (Berlin: Edition Cantz, 1992), p. 237.

<sup>9</sup> Viktor Misiano. Solidarity: collective and collectiveness in contemporary Russian art. In: *WHW, Collective Creativity* (Kassel: Fridericianum, 2005), p. 185.

obviamente, as linhas telefônicas podiam ser grampeadas) a pegar um trem para uma estação determinada, fora de Moscou; depois de caminhar da estação para um campo remoto, o grupo esperaria (sem saber o que aconteceria), antes de testemunhar um evento diminuto, talvez misterioso e muitas vezes visualmente não digno de nota. Ao retornar a Moscou, os participantes escreveriam um relato da experiência e ofereceriam interpretações sobre seu significado – que se tornariam posteriormente o foco de discussão e debate entre os artistas e seu círculo.<sup>10</sup>

Fica imediatamente evidente o fato de que o intelectualismo dessa estrutura está a uma distância considerável do modelo dos anos 1960 realizado na Europa e na América do Norte, para o qual era suficiente que as coisas simplesmente “acontecessem”, e pelo qual o sujeito participante alcançaria um nível de realidade mais vívido e autêntico (como, por exemplo, nas obras de Knížák e Kaprow). Monastyrsky complicou esse paradigma ao tentar produzir situações em que os participantes não tinham ideia do que aconteceria, a ponto de, às vezes, achar difícil saber se de fato haviam vivenciado uma ação; quando o envolvimento dos participantes finalmente ocorria, nunca era no lugar em que eles esperavam.<sup>11</sup> O CAG estendeu a temporalidade da arte baseada em eventos [*event-based art*] para além da pura presença e numa relação de distância entre o “então” (eu pensei ter experimentado...) e o “agora” (eu entendo que seja de outra forma...). É também de importância central que essa produção de distância não fosse apenas temporal, mas social, abrindo espaço para modos de prática de comunicação de outra forma ausente na ideologia rígida e monolítica do coletivismo soviético. O evento em si é efetivamente uma “ação vazia”, projetada para impedir que a interpretação aconteça durante a performance e, assim, servir para suscitar uma ampla gama de descrições e análises, que eram realizadas individualmente, mas compartilhadas no grupo.

<sup>10</sup> Deve-se notar que o CAG também projetou ações para indivíduos isolados ou pares; por exemplo, *For N Panitkov (Three Darknesses)*, 1980; *For G Kizevalter (Slogan-1980)*, 1980; *The Encounter*, 1981; *For N Alekseev*, 1981. Era mais rara a ocorrência de ações em apartamentos particulares (*Playback*, 1981) ou nas ruas da cidade (*Exit*, 1983; *The Group*, 1983).

<sup>11</sup> Monastyrsky refere-se a isso como um estado psicológico de “pré-expectativa”, criado pela forma do convite e pelas peculiaridades espaçotemporais da viagem até o local do evento. Ver Monastyrsky, “Preface to the first volume of *Trips to the countryside*”, *Total enlightenment: conceptual art in Moscow 1960-1990*, ed. Boris Groys (Frankfurt: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2008), p. 335.

A primeira ação principal que materializou essa forma de trabalho foi *Appearance* (13 de março de 1976). Idealizada por Monastyrsky, Lev Rubinstein, Nikia Alekseev e Georgii Kizevalter, a ação envolveu cerca de 30 membros do público como participantes. Ao chegar num campo remoto em Izmaylovskoe, o grupo foi solicitado a esperar e observar algo aparecer a distância. Eventualmente, alguns dos organizadores se tornaram visíveis no horizonte, no que Monastyrsky se refere como “zona de indistinguibilidade”: o momento em que se pode dizer que algo está acontecendo, mas as figuras estão muito distantes para que se possa elucidar quem são e o que exatamente está ocorrendo. As figuras se aproximaram do grupo e distribuíram certificados de participação no evento (o que o CAG designa por “factografia”). Monastyrsky explicou mais tarde que o que aconteceu no campo não foi que eles (os organizadores) apareceram para os participantes, mas sim que os participantes apareceram para *eles*. Essa inversão do que se pode esperar de uma ação artística – um desenrolar de eventos para os *organizadores* e não para o público – correspondeu à preferência do grupo pela banalidade da espera em vez da produção de um evento vívido e visualmente memorável: Monastyrsky descreveu a eventual aparição dos participantes no trabalho como uma “pausa”, reconceituando assim a espera não como um prelúdio para alguma ação mais específica, mas como o evento principal.<sup>12</sup> Normalmente, o foco principal do CAG nunca está na ação que se manifesta numa paisagem nevada, mas sim no seu adiamento e deslocamento tanto fisicamente (eventos acontecem onde não se esperava vê-los) quanto em termos semânticos. O nível fenomenológico dos eventos imediatos estava subordinado à atividade conceitual e linguística que ocorria subsequentemente na consciência dos participantes: nas palavras de Monastyrsky, o conteúdo mitológico ou simbólico da ação é “usado apenas como instrumento para criar aquele nível ‘mais interno’ de percepção” no espectador.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> “E, no entanto, se a experiência até o momento foi de pura expectativa, agora ela se transforma com o aparecimento do objeto de percepção diante do espectador. *Isto é interrompido*, e aí começa um processo de extenuante interpretação, acompanhado pelo desejo de entender o que esse objeto significa. Em nossa visão, esse novo estágio de percepção constitui uma pausa. Embora seja uma etapa necessária no processo de percepção, não é de forma alguma o evento pelo qual tudo isso foi organizado” (Monastyrsky, 2008, p. 336).

<sup>13</sup> Monastyrsky, 2008, p. 333.



Figura 2  
Ações Coletivas,  
*Appearances*, Moscou,  
13 de março de 1976



Figura 3  
Kabakov em seu ateliê  
apresentando seus *Albums*,  
1972 – 1975

Esse procedimento pode ser observado em outros trabalhos iniciais como *Pictures* (11 de fevereiro de 1979), que dividiu os participantes em dois grupos, um dos quais empreendeu uma ação na neve, assistido pelo outro grupo. Doze conjuntos de 12 envelopes coloridos (de tamanhos gradualmente maiores) foram distribuídos para 12 dos 30 participantes. Dentro de cada envelope havia uma descrição dos principais componentes do evento: desde a programação, o cenário e o clima até a reação, o significado e a interpretação do público. Depois de terem lido as instruções, os participantes foram instruídos a dobrar e colar cada conjunto de envelopes um em cima do outro, com o maior na parte inferior, para formar um padrão concêntrico de cor; eles foram posteriormente assinados como certificados de presença dos participantes. Enquanto tudo isso acontecia, três dos participantes (os organizadores) cruzaram o campo e vagaram pela mata do lado oposto. Mais uma vez, a “zona de indistinguibilidade” foi colocada em ação: a preocupação dos participantes em seguir as regras e fazer a tarefa que lhes foi oferecida distraiu-os da ação à margem, ou seja, o desaparecimento dos organizadores na floresta. A atividade participativa (localizar e montar os envelopes coloridos) foi minada como foco central pela saída astuta dos organizadores, indicando que – contra o modelo americano de *happening* – nas obras do CAG não há experiência compartilhada autêntica subjacente ao evento.

Em seu artigo “Seven photographs”, Monastyrsky (1980) apresenta sete fotografias quase idênticas de um campo nevado, cada uma delas relacionada a uma ação diferente do CAG, incluindo *Appearance* e *Pictures*. A monótona semelhança das imagens é divertida, mas enfatiza seu ponto de vista de que o material secundário, como fotografias, instruções, descrições e lembranças dos participantes, tem uma realidade estética completamente separada da própria ação. (Na melhor das hipóteses, ele escreve, “uma familiaridade com as fotografias e textos pode trazer uma sensação de positiva indeterminação”.<sup>14</sup>) Influenciado pela semiótica e fazendo frequentes referências a Heidegger, Monastyrsky argumenta que as ações do grupo resultam para os participantes numa experiência real, mas não numa *imagem* dessa experiência. A presença existencial do acontecimento ocorre na consciência do espectador (como um estado de “antecipação

<sup>14</sup> Andrei Monastyrsky, “Seven photographs”, trad. Yelena Kalinsky, disponível em <http://conceptualism.letov.ru> (último acesso em 23 de julho de 2009).

completa”) e, portanto, não pode ser representada: “A única coisa que pode ser representada é a coisa que acompanha esse processo interno, a coisa que acontece no campo da ação naquele momento”.<sup>15</sup> A requintada precisão dessa ideia, em que a documentação é concebida como uma representação do que *acompanhou* uma experiência artística, explica a qualidade repetitiva das fotografias do CAG de (aparentemente) nada estar acontecendo, pois registram apenas o que parece ser uma remoção da ação. Cada fotografia deve ser considerada, escreve Monastyrsky, “um sinal de ordem superior, um sinal de um ‘vazio não arbitrário’ com o seguinte significado: ‘nada está representado nela não porque nada aconteceu naquele dado momento, mas porque o que aconteceu é essencialmente irrepresentável’”.<sup>16</sup> O gosto altamente teorizado e quase místico desse ponto de vista dá ao CAG *status* único na história de documentação da performance, ao mesmo tempo que é altamente inspiradora de uma abordagem documental pronta para ser reexplorada nos nossos dias.



Figura 4  
Ações Coletivas, *Pictures*,  
Região [metropolitana] de  
Moscou, 11 de fevereiro  
de 1979

<sup>15</sup> Monastyrsky, “Seven photographs”.

<sup>16</sup> Monastyrsky, “Seven photographs”.

O artigo de Monastyrsky foi escrito antes de *Ten Appearances* (1981) e parece abrir caminho para a centralidade da fotografia nesse trabalho. Os participantes de *Ten Appearances* foram notificados de que todos os presentes teriam que participar do trabalho; aqueles que não quisessem não deveriam ir.<sup>17</sup> A ação aconteceu num campo nevado e foi organizada em torno de uma placa contendo dezenas de pregos que sustentavam bobinas, cada uma com 200 a 300 metros de linha branca. A tarefa de cada um dos dez participantes era pegar um fio e se afastar da placa em uma direção diferente rumo à floresta que circundava o campo. Kabakov descreve detalhes de suas inconstantes emoções ao passar por esse processo: da ansiedade (sobre quanto tempo ele ficaria no frio) ao medo (suspeitando do sadismo dos organizadores) à pura alegria e “melancolia mística” ao chegar ao fim do fio, onde estava afixado um pedaço de papel contendo o “texto factográfico” (com o nome dos organizadores, hora, data e local da ação).<sup>18</sup> Chegado a esse ponto, cabia aos participantes decidir o que aconteceria a seguir. Oito deles voltaram da floresta para se juntar ao grupo; dois não retornaram e pegaram um trem de volta para Moscou. Os que retornaram receberam uma fotografia sua emergindo da floresta na “zona de indistinguibilidade”, sendo que cada imagem continha a legenda “O aparecimento de [nome] em 1o de fevereiro de 1981”. Esta documentação fotográfica fora feita algumas semanas antes, mas, embora simulada, era indistinguível da aparência real dos participantes quando emergiram da floresta. Monastyrsky refere-se a essas fotografias como um “ato vazio”: um mero sinal do tempo decorrido entre o final da primeira fase da ação para os participantes (recebendo o texto factográfico) e seu reaparecimento no campo (“o acontecimento significativo e culminante na estrutura da ação”).<sup>19</sup> Tanto o ato quanto a imagem são significantes vazios; o sentido é formulado posteriormente pela reflexão sobre a totalidade dos eventos experienciados.

---

<sup>17</sup> Isso, relata Kabakov, era incomum na configuração de uma determinada experiência de expectativa: “um estava indo até lá com a ideia de participação, e outro estava se perguntando o que aconteceria”. (Ilya Kabakov, *Ten Appearances*, in *Kollektivnye deistviya, Poezdki za gorod* [Moscou: Ad marginem, 1998], p. 151. Trad. Anya Pantuyeva).

<sup>18</sup> Kabakov, 1998, p. 151-152.

<sup>19</sup> Andrey Monastyrsky, *Ten Appearances* (1981), reimpresso in *Participation*, ed. Claire Bishop (London/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press, 2006), p. 129.



Figura 5  
Ações Coletivas,  
*Appearances*, Mocoú,  
13 de março de 1976

É claro que o fato lamentável de dois participantes, Nekrasov e Zhigalov, não terem retornado ao grupo não significou que o trabalho fracassara. Em vez disso, afirmou Monastyrsky, mostrou que os participantes emergiram de um “espaço não artístico e não artificialmente-construído” – em outras palavras, uma realidade cotidiana na qual eles eram capazes de agir por vontade própria.<sup>20</sup> Foi por isso, raciocinou Monastyrsky, que as mesmas pessoas continuaram voltando aos seus eventos ao longo de 15 anos: a natureza pré-textual das experiências que o grupo construiu garantiu que os participantes ficassem continuamente intrigados, bem como continuamente motivados a escrever

<sup>20</sup> Isto é o que eu entendo que ele quer dizer com a seguinte frase complexa: “O fato de que das dez aparições possíveis apenas oito, e não todas as dez, vieram a acontecer representa em nossa visão não uma falha da ação, mas, pelo contrário, ressalta a realização de zonas de experiência psíquica da ação como esteticamente suficiente no plano do campo demonstrativo da ação como um todo” (Monastyrsky, 1981). Isso é corroborado pela narrativa mais acessível de Kabakov: “Eu tinha algum espaço de liberdade e, então, tive que decidir o que fazer. Mas, na verdade, eu não tinha, em absoluto, dúvidas ou especulações sobre o que fazer, como ir embora, por exemplo. O que eu queria fazer imediatamente era compartilhar essa alegria que experimentei com os outros, e também agradecer às pessoas que fizeram isso acontecer para mim” (Kabakov, *Ten Appearances*, p. 153).

descrições e análises. Como era quase impossível esmiuçar os eventos à medida que aconteciam, essas narrativas hermenêuticas cumpriam um papel compensatório, perseguindo incessantemente um sentido que permanecia escorregadio, precisamente porque a geração de diferentes posições interpretativas *era* o sentido.<sup>21</sup> A abundância de textos que resultou dessas ações foi reunida em livros a cada três a cinco anos, publicados em russo e alemão sob o título *Trips to the countryside*; atualmente o grupo trabalha no 11º volume.<sup>22</sup> O volume dois, de 1983, por exemplo, é típico em sua estrutura: um prefácio teórico de Monastyrsky; descrições dos eventos com fotografias; um apêndice contendo documentação, incluindo o esquema de *Ten Appearances* e uma lista de *slides*; textos dos participantes (entre eles um de Kabakov sobre *Ten Appearances*); fotografias e descrições de ações feitas individualmente pelos artistas, muito próximas das ações do CAG, como *Flat Cap* de Monastyrsky (1983); comentários e fotografias. Os volumes posteriores também incluem entrevistas e uma lista de vídeos, produzidos depois que a artista alemã Sabine Hänsgen se juntou ao grupo.

Boris Groys observou como as performances do CAG eram “meticulosamente, quase burocraticamente, documentadas, comentadas e arquivadas”.<sup>23</sup> Essa produção textual é uma das características dominantes da prática do CAG, posicionando-a como o inverso do impulso para produzir arte participativa nas culturas ocidentais – que pode, de forma ampla, ser resumida como uma posição contrária à atomização das relações sociais no espetáculo do consumo. Groys argumentou que a sociedade soviética, ao contrário,

---

<sup>21</sup> Viktor Tupitsyn: “O mesmo acontece em uma situação de combate: enquanto você está envolvido em um determinado processo, todo mundo está tão ocupado com as “coisas físicas”, que todos os tipos de atividades hermenêuticas são impedidos. Mais tarde, porém, esse vazio vai sendo preenchido com interpretações, cujo excesso compensará a falta de interpretação no local da ação.” Monastyrsky: “Exatamente!... Vários textos sobre nossas ações foram escritos tanto por espectadores como organizadores, que gostavam igualmente de escrever o que realmente havia acontecido – primeiro Kabakov, seguido por Leiderman, e depois por Bakshtein e outros. Eles eram estimulados a produzir esses textos para compensar a impossibilidade de simultaneamente comentar e interpretar as ações enquanto elas ocorriam”. Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo da Exit Art, Nova York.

<sup>22</sup> Traduções para o inglês das obras e documentação fotográfica podem ser encontradas em <http://conceptualism.letov.ru> (último acesso em 23 de julho de 2009).

<sup>23</sup> Groys, “Communist Conceptual Art”, in Groys, *Total enlightenment: conceptual art in Moscow 1960-1990* (Frankfurt: Schirn Kunsthalle/Hatje Cantz, 2008), p. 33.

era uma sociedade de produção sem consumo. Não havia espectador e não havia consumidor. Todos estavam envolvidos em um processo produtivo. Assim, o papel das Ações Coletivas e de alguns outros artistas da época era criar a possibilidade de consumo, a possibilidade de uma posição externa a partir da qual se pudesse desfrutar do comunismo.<sup>24</sup>

Os trabalhos do CAG, então, não deram origem à presença coletiva unificada e à imediaticidade, mas a seu oposto: diferença, dissenso e debate; um espaço de experiência privada, indecisão democrática liberal e uma pluralidade de especulações hermenêuticas num momento em que o discurso dominante e o regime do espetáculo se encaminhavam para um aparato de significado coletivo e rigidamente esquematizado. Isso é corroborado pela observação de Monastyrsky de que

seja na era Stalin, seja na era Brezhnev, a contemplação de uma obra de arte envolvia uma certa compulsão, uma espécie de visão de túnel. Não havia nada periférico. Quando, porém, se chega a um campo – quando se chega lá, aliás, sem nenhum senso de obrigação, mas por razões particulares – cria-se um vasto espaço flexível, no qual se pode olhar para o que se quiser. Ninguém tem a obrigação de olhar para o que está sendo apresentado – tal liberdade, na verdade, é toda a ideia.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Groys, in Claire Bishop e Boris Groys, “Bring the Noise”, *Tate Etc.* (Verão de 2009), p. 38.

<sup>25</sup> Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo de Exit Art, Nova York. Vale notar, no entanto, que Monastyrsky prossegue afirmando (contra Groys) que CAG procurou *apagar* a distinção entre obra de arte e espectador e, com isso, a distância crítica que pode constituir o político:

“Tome nossa ‘ação vazia’, na qual propositalmente direcionamos a atenção dos espectadores para o que é sem sentido e desnecessário olhar: um “paredão” de árvores, o clima, nuvens à deriva, ou o tempo vazio dos espectadores, que ficam à toa, cada um na sua, antes de sabe-se lá o quê. A oposição entre ‘espectador’ e ‘obra de arte’ foi colocada sob apagamento, pois essa rígida oposição não permitia, até então, aos artistas se engajar seriamente na esfera política”.

Podemos ler isso de duas maneiras. Em primeiro lugar, a ideia de arte “política” para essa geração, assim como para os artistas tchecos e eslovacos da década de 1970, geralmente não é vista como resultado desejável da experiência diária da ideologia soviética sobredeterminando todo o significado artístico. (Groys novamente: “Quando olham para uma pintura, os espectadores soviéticos comuns, quase automaticamente, sem nunca ter ouvido falar do Art and Language, veem essa pintura naturalmente ser substituída por um possível comentário ideológico-político-filosófico, considerando apenas esse comentário ao avaliar a pintura em questão – é a aparição de expressões como “soviético”, “meio soviético”, “não soviético”, “antissoviético” e assim por diante.” Ver Groys, “Communist conceptual art”, p. 31.) Em segundo lugar, embora o evento participativo pudesse ser o argumento para encerrar a distância entre o espectador e a obra de arte, na realidade isso foi dificultado por uma série de modelos para as ações que envolviam o número de espectadores (dez participantes assistidos por 20 outros etc.) e restabelecido pelas análises textuais que decorriam dessas experiências nas semanas subsequentes.

A utilização do campo como pano de fundo para muitas das obras de CAG é, portanto, duplamente relevante.<sup>26</sup> Não indicava uma rejeição específica à cidade ou um abraço consciente da natureza; como Sergei Sitar observa, o campo não é escolhido por seus méritos estéticos independentes, “mas simplesmente como ‘o mal menor’ – como o espaço que é menos ocupado, menos apropriado pelo discurso cultural dominante”.<sup>27</sup> Para Monastyrsky, é um espaço “livre de qualquer afiliação”: “o campo, para nós, não é o campo cultivado pelos camponeses mas o do retiro de férias de intelectuais”.<sup>28</sup> Os campos têm menos a ver com enquadrar (da forma como a Praça Wenceslas de Praga enquadra as ações contemporâneas de Jiří Kovanda) do que com “desenquadramento”; as múltiplas perspectivas do campo correspondiam às ações neutras e abertas do grupo, arquitetadas para deixar espaço para o maior número de possibilidades hermenêuticas. O resultado foi um espaço liberal privado que existia na clandestinidade paralelo às estruturas sociais oficiais. Como lembra Kabakov,

A partir do momento em que entrei no trem [...] meus objetivos, as questões e assuntos que constantemente me preocupavam, meus medos de mim mesmo e dos outros, foram todos, por assim dizer, tirados de mim. O mais notável, porém, é que aqueles que nos levavam também não tinham objetivos! E, claro, há outra coisa: pela primeira vez na minha vida, eu estava entre os “meus”; tínhamos nosso próprio mundo, paralelo ao real, e esse mundo tinha sido criado e compactado pelo CAG até atingir a materialidade completa, ou, pode-se dizer, tangibilidade – se essa noção é aplicável a algo absolutamente etéreo e indescritível.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Os campos nevados têm sido comparados com as *Pinturas Brancas* de Malevich e as páginas brancas dos álbuns de Kabakov. Vale ressaltar que o CAG não foi o primeiro a utilizar os campos nevados como local para práticas artísticas: Francisco Infante também fez uso do campo como pano de fundo para trabalhos fotoconceitualísticos no final década de 1960, como em *Dedication* (1969), uma composição construtivista ao estilo de Malevich feita de papéis coloridos sobre a neve branca.

<sup>27</sup> Sergei Sitar, “Four Slogans of ‘Collective Actions’”, *Third Text* 17:4 (2003): 364.

<sup>28</sup> Tupitsyn e Monastyrsky, entrevista inédita, 1997, arquivo da Exit Art, Nova York.

<sup>29</sup> Citado em “Serebrianyi Dvoret”, uma conversa entre Ilya Kabakov e Victor Tupitsyn, *Khudozhestvennyi Zhurnal*, n. 42 (2002), p. 10-14. Citado in Viktor Tupitsyn, *The museological unconscious: communal (post-) modernism in Russia* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), p. 70.

E, novamente, ao concluir seu relato sobre *Ten Appearances*:

Essa [ação] concretizou um dos lados mais agradáveis e praticamente desconhecidos do *socius*, o *socius* que é tão difícil em nosso tempo. Aqui, o social não lhe é antagônico, mas sim bem-intencionado, confiável e extremamente acolhedor. Essa sensação é tão incomum, tão inédita, que não apenas o revigora, mas também se torna um presente incrível quando comparada à realidade cotidiana.<sup>30</sup>

Entre as reflexões altamente teóricas de Monastyrsky sobre semiótica e orientalismo, e as narrativas mais acessíveis daqueles que participaram dos trabalhos, foi essa ênfase na liberdade – a construção autosselativa de um grupo social autodeterminado – que formou o núcleo social da prática do CAG. Participação aqui denotava a possibilidade de produzir afeto individual e experiência singular, retransmitida por meio de uma relação meditativa com a linguagem que, por sua vez, pressupunha recepção e debate coletivos.

A arte participativa produzida sob o regime do socialismo de Estado das décadas de 1960 e 1970 fornece um contramodelo importante aos exemplos contemporâneos da Europa e da América do Norte. Em vez de aspirar à criação de uma esfera pública participativa como contraponto a um mundo particular de afeto e consumo individuais, os artistas que trabalham colaborativamente sob o regime do socialismo procuraram fornecer um espaço para nutrir o individualismo (de comportamento, ações, interpretações) contra uma esfera cultural opressivamente monolítica na qual julgamentos artísticos eram reduzidos a uma questão de suas posições dentro do dogma marxista-leninista. Isso levou a uma situação em que a maioria dos artistas não queria ter seus trabalhos associados à política – e até mesmo rejeitar a posição dissidente – escolhendo por operar, em vez disso, num plano existencial: fazendo afirmações de liberdade individual, mesmo de forma mais leve ou silenciosa.<sup>31</sup> Também podemos contrastar

<sup>30</sup> Kabakov, *Ten Appearances*, p. 154. Traduzido por Anya Pantuyeva.

<sup>31</sup> Ver por exemplo a entrevista com Joseph Beuys realizada por dois russos, V. Bakchahyan e A. Ur, na revista clandestina *A-YA* na época da Retrospectiva de Beuys no Guggenheim. Suas perguntas explicitam sua cautela a respeito de a arte ter algo a ver com a mudança social, uma vez que o trabalho da vanguarda pós-1917 foi tão flagrantemente cooptado por funcionários políticos para ser um prenúncio do comunismo: “Nossa experiência russa mostra que flertar com a política é perigoso para um artista... Você não tem medo de que o artista dentro de você esteja sendo conquistado pelo político?” (V. Backchahyan e A. Ur, “Joseph Beuys: art and politics”, *A-YA* 2 [1980]: p. 54-55).

essa abordagem com a adotada por artistas na América do Sul, onde a participação foi usada como meio de provocar no público de arte mais ampla autoconsciência de suas condições sociais e, assim (esperava-se), estimulá-lo a agir na esfera social. Para os artistas que viviam sob o regime do comunismo, a participação não tinha tais objetivos “agitadores”. Era, antes, um meio de vivenciar um modo mais autêntico de experiência coletiva (justo por ser individual e auto-organizado) do que aquele prescrito pelo Estado em desfiles oficiais e espetáculos de massa; por esse entendimento, tal participação é frequentemente representada como escapista ou comemorativa, independentemente de ter ocorrido num nível físico ou apenas cerebral. Hoje, o escapista e o celebratório tendem a ser termos fracos na crítica de arte contemporânea, significando uma recusa deliberada dos artistas a se engajar em sua realidade política e expressar uma postura crítica em relação a ela. O exemplo da vanguarda dos anos 1960 e 1970 sob o regime socialista nos lembra, no entanto, que há uma lacuna inimaginável entre a administração de tal consciência contextual e atos heroicos de dissidência (sendo estes últimos, em sua maior parte, uma fantasia ocidental). A realidade da vida cotidiana sob esses regimes exige uma compreensão mais sóbria dos gestos artísticos ali alcançados e uma apreciação da competente sutileza com que tantos deles foram empreendidos.

**Jefferson Miranda** *desenvolve projetos, como artista e professor, nas áreas visuais e cênicas. Finaliza, no momento, a pesquisa de pós-doutorado “Orfeu descendo as escadas – arte e intempestividade”, pelo PPGAV/UFRJ.*

Tradução submetida em agosto de 2022 e aprovada em novembro de 2022.

**Como citar:**

BISHOP, Claire. Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e Arte Participativa. Tradução: Jefferson Miranda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 430-447, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.