

## **NAS BORDAS DA PERFORMANCE**

### **O CORPO EM AÇÃO E A EMERGÊNCIA DE OUTRAS CENAS ACERCA DOS FEMININOS**



Fotografia: Muchas Gracias, pero no! Priscila Rezende, 2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**CAROLINE VIEIRA SANT'ANNA**

**NAS BORDAS DA PERFORMANCE**  
**O CORPO EM AÇÃO E A EMERGÊNCIA DE OUTRAS CENAS**  
**ACERCA DOS FEMININOS**

Salvador  
2023

S232 Sant'Anna, Caroline Vieira.

Nas bordas da Performance: o corpo em ação e a emergência de outras cenas acerca dos femininos. / Caroline Vieira Sant'Anna. - - Salvador, 2023.  
248 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2023.

1. Arte - Performance. 2. Corpo. 3. Gênero. 4. Arquivo. 5. Repertório.  
I. Gonçalves, Rosa Gabriella. II. Universidade Federal Bahia. Escola de Belas  
III. Título.

CDU 792.028

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

**Caroline Vieira Sant'Anna**

**Nas Bordas da performance: O corpo em ação e a emergência de outras cenas acerca dos femininos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção de título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em 23 de outubro de 2023.

**Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves**

Orientadora

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP  
PPGAV / Universidade Federal da Bahia

**Dra. Ines Karin Linke**

Examinadora Interna ao Programa

Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
PPGAV / Universidade Federal da Bahia

**Dra. Paola Barreto Leblanc**

Examinadora Interna ao Programa

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ  
PPGAV / Universidade Federal da Bahia

**Dra. Janaína Barros Silva Viana**

Examinadora Externa ao Programa

Doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo –USP  
PPGAV / Universidade Federal de Minas Gerais

**Dra. Juliana Freire Gutmann**

Examinadora Externa ao Programa

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia –UFBA  
PPGCOM / Universidade Federal da Bahia

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à professora Rosa Gabriella Gonçalves pela aposta feita ao aceitar e orientar esta pesquisa. Especialmente por todas as trocas, leituras críticas, conselhos e textos enviados. A CAPES pelo recurso que viabilizou os estudos sobretudo em um momento tão difícil de pandemia. Agradeço também à banca de qualificação que ajudou a nortear as zonas turvas, especialmente as professoras Inês Linke, Ludmila Pimentel e Valécia Ribeiro, por todas as indagações e sugestões feitas. Ao professor e artista Ayrson Heráclito que aceitou o meu convite para ler o projeto durante as aulas de metodologia da pesquisa ministrada por Ricardo Biriba. Meus cumprimentos aos dois pelas recomendações de leituras e pela recepção afetuosa ao trabalho e à proposta feita por mim na ocasião. Agradeço também ao grupo de pesquisa Cultura Audiovisual Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) da Faculdade de Comunicação da UFBA pelas partilhas. A minha mãe, Olga Regina, pela escuta e o diálogo aberto para acolher minhas angústias neste processo. A meu pai, José Carlos, pela revisão final do texto. Por fim, não menos importante, agradeço à Chico Castro, meu companheiro, a minha irmã Helga, a minha tia e madrinha, Rita Vieira e Regina Vieira, respectivamente, pelo apoio de sempre.

## **RESUMO**

Nesta tese se investiga a inseparabilidade entre performances artísticas e performances de gênero. No lugar de pensar a performance apenas como uma manifestação corporal do gênero e das artes, e unindo o campo das artes ao da comunicação, a pesquisa se propôs a investigar a performance como um método, uma prática que configura uma episteme nas palavras de Diana Taylor (2013). A partir deste jogo relacional foram aproximados dois momentos cruciais na história recente do Brasil, os anos de 1960/1970, período em que o país esteve imerso em uma ditadura civil-militar, e os anos de 2010/2020, quando começou uma onda conservadora que levaria o Brasil à ascensão de um governo de extrema direita. Para estes dois contextos históricos é que se olha para entender os processos artísticos, contextos e contingências que fizeram emergir as videoperformances das artistas Letícia Parente, Sonia Andrade e Regina Vater, na primeira parte e Renata Felinto, Castiel Vitorino Brasileiro e Priscila Rezende na segunda parte do trabalho, intercalando-se as lutas e avanços em volta dos movimentos feministas. Portanto, são processos artísticos que investem em um saber do corpo que, em contato com o vídeo, apontam para uma investigação artística-crítica, em que deixa ver as transformações subjetivas e a abertura para a aparição de outras corporalidades na cena das artes visuais, a partir dos anos 2010, exigindo da análise outros critérios diferentes daqueles que regiam as discussões e disputas das feminilidades em cena nas décadas de 1960/1970.

**Palavras-chave:** corpo, performance artística, performance de gênero, arquivo, repertório.

## **ABSTRAT**

This thesis investigates the inseparability between artistic performances and gender performances. Instead of thinking of performance only as a bodily manifestation of gender and the arts and uniting the field of arts to that of communication, the research proposed to investigate performance as a method, a practice that configures an episteme in the words of Diana Taylor (2013). It was from this relational game that we brought together two crucial moments in recent Brazilian history, the 1960s/1970s, a period in which the country was immersed in a civil-military dictatorship, and the years 2010/2020, when we started a wave of conservative that would lead us to the rise of an extreme right government. It is to these two historical contexts that we look to understand the artistic processes, contexts and contingencies that gave rise to the video performances of the artists Letícia Parente, Sonia Andrade and Regina Vater, in the first part and Renata Felinto, Castiel Vitorino Brasileiro and Priscila Rezende in the second part of the work, interspersed with struggles and advances around feminist movements. Therefore, they are artistic processes that invest in a knowledge of the body that, in contact with the video, point to an artistic investigation, which allows one to see the subjective transformations and the opening for the appearance of other corporalities in the visual arts scene, from the 2010s, demanding from our analyzes other criteria different from those that governed the discussions and disputes of femininity on the scene in the 1960s/1970s.

**Keywords:** body, artistic performance, genre performance, archive, repertoire.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mercedes Baptista	36
Figura 2	Musa Mattiuzzi, Experimentando Vermelho em Dilúvio	55
Figura 3	Jota Mombaça, <i>Nós combinamos de não morrer</i>	57
Figura 4	Musa Mattiuzzi, Experimentando Vermelho em Dilúvio	57
Figura 5	Judy Chicago, Dinner Party	69
Figura 6	Marina Abramovic, <i>Rhytm 0</i>	69
Figura 7	Carolee Schneemann, <i>Interior Scroll</i>	72
Figura 8	Carolee Schneemann, <i>Interior Scroll</i>	73
Figura 9	Yoko Ono, <i>Cut Pice</i>	77
Figura 10	Carolee Schneemann, <i>Eye Body:36</i>	80
Figura 11	Flávio de Carvalho, <i>Experiência nº 3</i>	85
Figura 12	Lygia Clark, <i>O Eu e o Tú, série Roupa-corpo-Roupa</i>	88
Figura 13	Dilma Rousseff	90
Figura 14	Arthur Barrio, <i>Trouxas Ensanguentadas</i>	93
Figura 15	Letícia Parente, <i>Tarefa nº 1</i>	104
Figura 16	Letícia Parente, <i>In</i>	106
Figura 17	Letícia Parente <i>Preparação nº 1</i>	108
Figura 18	Letícia Parente, <i>Marca Registrada</i>	112
Figura 19	Sônia Andrade, <i>Série em 8 vídeos</i>	117
Figura 20	Sônia Andrade, <i>Série em 8 vídeos</i>	119
Figura 21	Sônia Andrade, <i>Série em 8 vídeos</i>	121
Figura 22	Sônia Andrade, <i>Série em 8 vídeos</i>	124
Figura 23	Regina Vater, <i>Tríptico Nós</i>	129
Figura 24	Regina Vater, <i>Tríptico Nós</i>	130
Figura 25	Regina Vater, <i>Tina América</i>	132
Figura 26	Cindy Sherman, <i>Untitled Film #3</i>	133
Figura 27	Regina Vater, <i>Conselhos de uma Lagarta</i>	137
Figura 28	Regina Vater, videoinstalação <i>Conselhos de uma Lagarta</i>	138
Figura 29	Regina Vater, <i>Love Spaces</i>	139
Figura 30	Ana Mendieta, <i>Rape Scene</i>	141
Figura 31	Nan Goldin, autorretrato	142
Figura 32	Wagner Schwartz, <i>La Bête</i>	154



Figura 33	Renata Felinto, <i>Renata Bardot</i>	166
Figura 34	Renata Felinto, <i>Projeto Também quero ser sexy</i>	169
Figura 35	Renata Felinto, <i>Danço na terra em que piso</i>	172
Figura 36	Ana Pi, <i>Noirblue</i>	176
Figura 37	Val Souza, <i>Can You See It</i>	178
Figura 38	Augusto Gomes Leal	183
Figura 39	Renata Felinto, <i>Axexé da Negra</i>	185
Figura 40	Rosana Paulino, <i>Avós</i>	186
Figura 41	Renata Felinto, <i>Série Trindade</i>	189
Figura 42	Renata Felinto, <i>Amor-tecimento</i>	190
Figura 43	Castiel Vitorino Brasileiro, <i>Quarto de cura</i>	194
Figura 44	Castiel Vitorino Brasileiro, <i>Como se preparar para uma guerra</i>	197
Figura 45	Castiel Vitorino Brasileiro, <i>Corpo-flor</i>	201
Figura 46	Castiel Vitorino Brasileiro, <i>Me faça um pedido</i>	204
Figura 47	Nídia Aranha, <i>Ordenha</i>	207
Figura 48	Priscila Rezende, <i>Bombril</i>	213
Figura 49	Juliana dos Santos, <i>Qual é o pente</i>	215
Figura 50	Priscila Rezende, <i>Defomoração</i>	218
Figura 51	Priscila Rezende, <i>Barganha</i>	219
Figura 52	Priscila Rezende, <i>Vem...pra ser feliz</i>	220
Figura 53	Priscila Rezende, <i>Laços</i>	225
Figura 54	Priscila Rezende, <i>Gênesis 9:25</i>	230
Figura 55	Priscila Rezende, <i>Gênesis 3:16</i>	233

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2. PERFORMANCE: MODOS DE VER E RELACIONAR-SE</b>	<b>23</b>
2.1. DUPLA POTÊNCIA DO CORPO EM PERFORMANCE	30
2.2. FABULAÇÕES PARA UM CORPO COLETIVO	37
2.3. CORPO: ENTRE O SENSÍVEL E O REFLEXIVO	40
2.4. O OBJETO É VIBRÁTIL	59
<b>3. O CORPO PEDE PASSAGEM</b>	<b>64</b>
3.1. PERFORMANCES DE GÊNERO COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS	66
3.2. PERFORMANCES E DOCUMENTAÇÃO: OUTRAS FORMAS DE ESCRITAS DE SI	78
<b>4. ANOS 70: GÊNERO, A POLITIZAÇÃO DO CORPO E OS ECOS DA ARTE DA PERFORMANCE NO BRASIL</b>	<b>84</b>
4.1. CENÁRIO SOCIOPOLÍTICO E ARTÍSTICO: CONTEXTOS E CONTINGÊNCIAS	89
4.2. VIDEOPERFORMANCES: ENTRE REPERTÓRIO E DOCUMENTAÇÃO	98
4.3. NAS BORDAS DA PERFORMANCE: GÊNERO, ARTE E CULTURA	100
4.3.1. <b>Letícia Parente: partilhando intimidades</b>	100
4.3.2. <b>Sonia Andrade: extremidades do corpo</b>	115
4.3.3. <b>Regina Vater: relatar a si</b>	126
4.4. O OBJETO RASGA A CENA	140
4.5. E EU NÃO SOU UMA MULHER?	144
<b>5. ANOS 2010: OUTRAS CORPORALIDADES POLÍTICAS EM CENA E A REATIVAÇÃO DE UM ROTEIRO CONSERVADOR NO BRASIL</b>	<b>152</b>
5.1. <b>Renata Felinto: arranjar meios de ver o que existe</b>	165
5.1.1. Dois pés bem firmes	175
5.2. <b>Castiel Vitorino Brasileiro: transfigurações do corpo-flor</b>	191
5.2.1. Perambulações ciborgues em tempos pendulares	195
5.2.2. Nova estética política do corpo	204
5.3. <b>Priscila Rezende: a exaustão como encenação insurgente</b>	210
5.3.1. Desatando laços	223
5.3.2. O esgotamento como ruptura	226

5.3.3. Gênese	229
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>235</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>242</b>

[...] este local de resistência radical é a margem – uma beira profunda. Localizar a si própria é difícil, mas necessário. Não é um lugar seguro. Sempre se está em risco. É sempre necessária uma comunidade de resistência (HOOKS, 1990, p. 149).

## 1. INTRODUÇÃO

Entre os anos de 1960 e 1970, os artistas e as artistas usaram o corpo como seu objeto de criação exemplar. Muitas performances emergiram dessa busca em desfeticizar o corpo, eliminar “[...] toda exaltação à beleza a que foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura” (GLUSBURG, 2013, p. 43). As primeiras performances testaram a sua resistência, sua energia, seus pudores, seus gestos, onde o princípio maior era o da experimentação. Essa abertura poética não foi desprovida de sentido, visto que “[...] o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes” (*ibidem*, 2013, p.52). O corpo esteve, portanto, no centro das atenções e das manifestações artísticas e políticas ao redor do mundo, quando as fronteiras que separavam as linguagens na modernidade deram lugar às pontes que as embaralhavam, forjando uma região intersticial, um lugar de instabilidade onde, nas palavras do professor Lúcio Agra (2011), é o lugar onde habita a performance.

Indisciplinar pela própria natureza, a performance não diz respeito a um único campo do conhecimento, embora as artes reivindiquem para si o termo. Esse corpo performático, contudo, não é necessariamente o corpo artístico do teatro, da dança e das artes visuais, mas, de “[...] todas as outras linguagens e quase linguagens nas quais o corpo é o elemento essencial da partida” (AGRA, 2011, p. 218). Os corpos da performance não cabem em rótulos ou territórios conhecidos, é preciso revisar a palavra, “[...] e nisso também reside uma dimensão política das mais importantes” (*ibidem*, 2011, p. 218). Daí, a nossa intuição em buscar compreender a associação das performances artísticas como, também, uma expressão das performances de gênero, tendo em vista que os corpos femininos em cena, ao mesmo tempo que testavam seus limites e brincavam com suas formas, faziam-no expressando sua subjetividade e revelando como ela emergia num contexto social de opressões de gênero e censura política, a exemplo da situação do Brasil naquele momento, anos de 1960/1970.

O que as artistas dessa época propuseram foi transpor o foco da palavra para o corpo. Ao invés de escrever sobre as angústias de ser mulher num mundo patriarcal, elas usaram o corpo como expressão, transformando seus gestos em imagens (GOLDBERG, 2015). Algumas dessas performances foram chamadas de autobiográficas e ganharam peso com o fortalecimento do movimento feminista, abordando questões pouco exploradas pelos artistas do gênero masculino. O nosso objetivo com esta tese foi

devolver a ênfase ao saber do corpo, compreendendo como ele se manifesta por meio das performances artísticas e das performances de gênero. A nossa hipótese é de que há uma inseparabilidade entre performances artísticas e performances de gênero, quando se trata de artistas envolvidas com questões feministas, negras e/ou dissidentes. Ao se exprimirem artisticamente, as artistas colocam em ação as pautas em torno das performances de gênero, que as atravessam e as perturbam, ao usar o corpo como materialidade, que se oferece tanto como saber/conhecimento quanto como gesto operativo.

Ao reconhecer a presença da performance em quase todas as atividades humanas (SCHECHNER, 2006) e ao especificar a arte da performance, propriamente dita, como uma atividade distinta das demais, formulamos o nosso problema: o que a arte, por meio do corpo, da performance e dos estudos de performance nos move para melhor compreender as performances de gênero hoje? É possível a separação entre arte e vida em trabalhos que fazem uso do corpo e abordam as questões de gênero? Como a arte da performance nos deixa ver, aliada à crítica feminista e suas atualizações, as performances em torno do gênero nos anos de 1960/1970 e, mais recentemente, a partir dos anos 2000, especificamente 2010/2020, quando o país reativou uma atmosfera conservadora com a destituição de uma presidenta eleita pelo voto popular e, posteriormente, com a posse de um presidente da extrema direita? Partindo destes pressupostos, dividimos o trabalho em duas partes, a primeira cobrindo contextos e artistas que fizeram parte da cena dos anos de 1960/1970 e, na segunda parte, contextos e artistas que emergiram a partir de 2010.

São contextos políticos que nos interessam, pois para eles olhamos com o intuito de compreender as forças (ROLNIK, 2018) que fizeram agitar e colocar em evidência esses trabalhos artísticos. Ainda que o *corpus* escolhido não fale diretamente sobre as questões macropolíticas relacionadas às censuras, sabemos o quanto essas forças conservadoras vividas tanto pelas artistas nos anos de 1960/1970, quanto recentemente, afetaram e continuam afetando direta ou indiretamente à produção artística desses corpos em ação. São trabalhos que reverberam mudanças comportamentais, associadas às performances de gênero entrelaçadas aos movimentos e teorias feministas, que foram sendo ampliados à medida que interseccionalizaram gênero e raça. Indagamos: o que mudou no contexto dos anos de 1970 e o contexto atual? Quais corpos estavam presentes na cena dos anos 70 e quais corpos ocupam e dividem a cena das artes visuais hoje? Quais questões políticas em torno do gênero vigoravam no passado e quais pautas permanecem, se atualizam e se renovam no presente? Como a arte e os estudos de performance nos deixam ver essas mudanças? A aproximação desses tempos históricos, conforme dito, não

se dá sem razão, visto que vivemos, até pouco tempo, um sentimento político semelhante ao experienciado naquele momento, quando estávamos imersos num regime de ditadura militar. Outra razão para esta aproximação é a observação do aparecimento de outras corporalidades atuando na cena das artes visuais. Artistas trans e pretas cujos processos versam sobre escritas de si, fazendo eclodir tanto os saberes que habitam esses corpos quanto as forças capazes de oprimi-los. Olhamos para essas performances artísticas apontando duas dimensões, aqui chamadas de *corpos-manifestos* e *corpos-afluentes*. Importante contextualizar que as duas dimensões se cruzam a todo momento. Os corpos afluentes são manifestos, e os manifestos são corpos que carregam um passado ancestral. Portanto, performar a negritude, em sua interseccionalidade de gênero, é falar, sobretudo, de um corpo político, que vem confrontando narrativas, produzindo outros roteiros, a partir de um tipo de produção que inclui saberes, resistências, lutas e negociações, e vem ganhando espaço dentro do território da arte brasileira contemporânea. O nosso gesto foi o de olhar para essas corporalidades, buscando compreender o momento no qual estamos inseridos, um espaço-tempo em que é possível ver a atuação de outras artistas, bem como as questões que elas evocam em torno dos femininos e das feminilidades a partir da vida, da arte e do corpo em performance.

A materialidade que nos permitiu pensar nossa hipótese esteve assentada em três eixos. O primeiro deles foi o corpo por meio das performances artísticas e das performances de gênero. O corpo como repertório, tal como o definiu Diana Taylor (2013), e o corpo-tela do qual tratou Leda Maria Martins (2020). Esta tese se alicerça nestas duas abordagens da performance e, conseqüentemente, do corpo. O corpo como um *locus* de saber que expressa a visão de mundo de uma sociedade a partir dos sujeitos que as constituem e os saberes por eles incorporados. O segundo eixo diz respeito à contaminação corpo-câmera com a videoperformance e os documentos de performance. Optamos por trabalhar com performances pensadas para o dispositivo tecnológico. Um recurso artístico e processual que confere outras camadas estéticas ao trabalho como os recursos de câmera, enquadramentos, planos-sequência, edições e recursos sonoros; como, também, apostamos que, ao unir o corpo ao documento, a vida à fabulação, esses trabalhos permitiriam o acesso a essas performances que não mais se repetem fisicamente no tempo. Como as performances escolhidas foram todas realizadas para a câmera, elas podem ser lidas como a tradução dessas formas de vida (as performances de gênero) em formas de imagem. E essas imagens nos interessam neste espaço do compartilhamento,

possível, a partir das ambiências digitais com seus sites e redes sociais como *blog*, *youtube*, *Instagram*, entre outros canais.

Portanto, o terceiro eixo são os compartilhamentos nas redes como modo de acesso a esses trabalhos, visto que foi o lugar onde pesquisamos, localizamos e escolhemos as artistas e os processos com os quais iríamos trabalhar. Em resumo, o *lócus* onde a pesquisa se realizou. Embora as ambiências digitais não tenham sido nosso objeto de estudo, reflexões e indagações, delas foi de onde partimos para acessar as videoperformances e os documentos de performances produzidos pelas artistas dos anos de 1960/1970 e que hoje se encontram disponíveis pela internet, tanto quanto os trabalhos das artistas do presente. Ou seja, chegamos a elas por meio dos vestígios e memórias deixadas nas ambiências digitais, uma vez que não era nossa proposta investigar os acervos e arquivos públicos e privados, mas pensar sobre aquilo que está disperso, em fluxo, em rede. Foi através do meio digital que tivemos acesso às videoperformances das artistas dos anos de 1960/1970 como Letícia Parente, Regina Vater e Sonia Andrade, que compõem a primeira parte do trabalho, bem como acionar as artistas Renata Felinto, Castiel Vitorino Brasileiro e Priscila Rezende na segunda parte para defender a nossa tese sobre a inseparabilidade entre performance artística e performance de gênero, tendo em vista que muitas delas exploram o ambiente das redes sociais, reforçando discursos e pensamentos que costumam ou tecem suas práticas artísticas.

Foi pensando e agindo em torno desta chave metodológica que a tese realizada no âmbito da Escola de Belas Artes, dentro da linha de pesquisa em História e Teoria da Arte, se articulou com os estudos da comunicação, área de formação e atuação desta autora, para pensar o ambiente digital como um espaço performático, portanto relacional, capaz de deixar à mostra uma cena visual. Ao fazer esta afirmação, não estamos, entretanto, exaltando qualquer cena, mas àquela que interessa responder às indagações do problema teórico aqui posto. Evidentemente, algumas arestas e expansões conceituais foram empreendidas num *tete à tete* com as artistas, especialmente para a segunda parte do trabalho, como a realização de entrevistas, acompanhamento de matérias publicadas sobre os processos artísticos, debates *online* e visitas guiadas com discussões sobre os processos de cada uma. Contudo, o acesso substancial ocorreu livremente por meio das redes sociais e sites pessoais das artistas. Foi assim que, conforme dito, cumprimos uma investigação profunda e atenta para chegar aos nomes que compuseram a primeira e a segunda parte do trabalho, uma vez que quase todas as videoperformances e documentos de performances encontram-se publicadas nas redes. Acessar o nosso *corpus* por essas



vias confirmou uma premissa importante para o estudo, a saber: a relação entre repertório (corpo, performance artística e performance de gênero) e documentação. Entendendo o repertório como esse espaço do conhecimento, e a documentação como um espaço de registro e circulação desse mesmo conhecimento. Pensar a relação entre performances de gênero e performances artísticas pela via da rede se fez interessante, à medida que entendíamos que seria possível ampliar os acessos ao conhecimento, ainda que a rede também seja controlada por instituições, sistemas e mercados financeirizados. Contudo, não reduzir esta cena a catálogos, galerias, museus, mostras, bienais, mas à aleatoriedade do fluxo, nos pareceu potencializar os acessos e as discussões em torno desses mesmos repertórios.

Poderíamos ir além e afirmar que este percurso aleatório não foi só uma escolha metodológica, mas um reflexo da época em que vivemos, pois, referindo-nos a Walter Benjamin, teórico comum às duas áreas, artes e comunicação, por meio do seu texto, hoje um clássico, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2017), quando nele nos apresentou as transformações nas formas de ver o mundo, ao trazer as experiências a partir da fotografia e do cinema. Poderíamos conjecturar o mesmo, ao nos ver diante das transformações imposta as artes pelas ambiências digitais, mas isto nos levaria para longe do que nos propusemos na pesquisa. Pensar as sensibilidades desse entorno seria impor um desvio impróprio para o momento. Não optamos por examiná-lo aqui, como já dito, como experiência cultural contemporânea, mas, sim, como via de acesso. Preferimos olhar esse espaço digital por um prisma reduzido, isto é, a possibilidade aberta de acessar trabalhos dos anos de 1960 e 1970, bem como trabalhos dos anos 2010 em diante, pois qual seria a outra maneira para ter contato com tantos trabalhos em performances de artistas pretas, indígenas e/ou dissidentes de gênero e, assim, a partir desse fluxo, escolher aquelas que melhor respondessem a nossa hipótese?

Como nosso interesse foi aproximar o tempo passado, anos 1970, ao presente, pesquisamos minuciosamente mais de quarenta perfis de artistas femininas ou que performam feminilidades de gênero, a partir dos anos 2000, mais especificamente 2010. Pensar esse entorno como via de acesso foi um processo extremamente produtivo para a pesquisa, pela multiplicidade de artistas que a rede nos possibilitou conhecer e, conseqüentemente, analisar a partir do lugar teórico/metodológico que o problema da pesquisa se inscrevia.

Para cumprir o nosso intento, usamos como referencial teórico o *conceito de extremidades* do vídeo proposto por Cristine Mello (2008; 2020) que se refere a um tipo

de abordagem crítica para práticas artísticas e midiáticas, oferecendo vetores de leitura para trabalhos que transitam entre as artes e as práticas midiáticas articuladas pela autora a partir dos procedimentos de *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*. Foi pelas extremidades do vídeo que melhor compreendemos a performance artística e de gênero e seus repertórios, na contaminação com as câmeras e o compartilhamento da experiência na rede.

A experimentação com o corpo, a performance em diálogo com a câmera foi o disparador para a nossa análise, pois queríamos olhar para essa produção, observar as questões em torno do gênero propostas pelas artistas e que diziam respeito ao contexto sociocultural tanto nos anos de 1960/1970, quanto nos anos de 2010/2020, sem perder de vista os gestos que eram articulados e que apontavam para um repertório que se dá no e através do corpo. Fizemos esse percurso considerando o repertório como o conhecimento aprendido oral e corporalmente, que entrecruza o *tempo espiralar* sobre o qual nos fala Leda Martins (2020) ao descrever os gestos, os movimentos e as coreografias relacionadas às sociedades africanas, e que são aqui deslocados em seu sentido corpóreo-filosófico ao pensarmos sobre as construções de gênero. Foi assim que costuramos e entrelaçamos nosso texto, compreendendo o gênero à luz de um conjunto de autoras, e, especialmente, através do conceito de performatividade de gênero apresentado pela filósofa Judith Butler em seus livros *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) e *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (2019).

Reafirmamos que nos interessou, especificamente, olhar para o corpo como esse repertório, como esse repositório de saber. Um saber que nos informa sobre o que representava ser uma mulher nos anos 1970, as questões em torno dessas performances e os usos que as artistas fizeram para comunicar suas intenções, as disputas em jogo, o que o corpo em cena reivindicava para si e para o coletivo naquele momento como forma de expressão artística e expressão de gênero. O fizemos levando em consideração os estudos de gênero, e a performance como esse modo de olhar. Assim, concluímos, na segunda parte do trabalho, que o *corpus* não poderia repetir o recorte de gênero da primeira etapa – artistas cis e brancas, posto que as lutas feministas progrediram apontando para outros corpos e outras formas de ser mulher ou de performar femininos e feminilidades. Portanto, é assim que atravessando o corpo, a performance de gênero e a performance artística, chegamos aos nomes já mencionados de Renata Felinto, Priscila Rezende e Castiel Vitorino Brasileiro. Artistas cis e trans negras que carregam em seus corpos outros saberes e falam sobre um conhecimento ancestral, cultural e social. O saber incorporado

e por elas revisitados na construção de suas performances torna nosso olhar para o processo artístico mais complexo do ponto de vista do repertório, pois nos remete para os entrelaçamentos temporais sobre os quais nos falou Martins (1997; 2020), que ora misturam saberes ancestrais (*corpos afluentes*), ora apontam para as forças políticas em combate ao racismo que atravessam seus corpos (*manifestos*). E acrescentamos. Do ponto de vista da forma imagem, esses trabalhos nos colocam a missão de reconstruir um “arquivo” que sinaliza para esses corpos em outros lugares, lugares que falam das escritas de si, de como elas se veem e querem ser vistas, forjando uma transformação nessa cena visual em torno do gênero em sua interseccionalidade com a raça.

Apesar do corpo ser o *lócus* de saber, ele se potencializa, todavia, ao se associar ao registro na atualização desse conhecimento. Sabemos que essa documentação assumiu características distintas em suas épocas e escolhas artísticas a partir das proposições de cada trabalho ou artista. Assim percebemos uma produção mais experimental na década de 1970 e mais documental nos anos 2000, afirmação que diz respeito ao nosso *corpus* e não aos trabalhos artísticos de forma geral.

Nas palavras da professora Suely Rolnik, o arquivo “[...] é um dispositivo capaz de ativar experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das que foram originalmente vividas, mas com um mesmo teor de densidade crítica” (ROLNIK, 2010, p.18). Em nossa concepção, o registro é um canal capaz de alocar esse corpo e seus enunciados emocionais e racionais e, assim, criar a possibilidade tecnológica, ou seja, para além da presença física do corpo, de tornar esse corpo acessível, circulante e deflagrador das suas potencialidades de emanar um saber ou muitos saberes. Como Rolnik defende, esses “arquivos”, sob os quais nos deparamos ao olharmos para os registros e/ou videoperformances, funcionam como um inventário poético que se abre para uma experiência artística e não sobre uma experiência artística.

Desta forma, percorreremos nas próximas páginas o seguinte trajeto:

No primeiro capítulo ***Performance: modos de ver e relacionar-se*** encontrar-se-á parte de uma revisão do corpo como repertório de saber, e a performance como esse modo de olhar, um instrumento de leitura e análise, que nos conduz a pensar sobre como se dão as relações entre corpo, gênero, cultura e arte, uma prática que configura uma episteme, nas palavras de Diana Taylor (2013), principal referência teórica junto com Leda Maria Martins (2020). Ambas partem do pensamento conceitual de Richard Shechenner (1988) sobre performance. É dele, também, a nossa chave interpretativa, quando recorremos ao conceito de *comportamento restaurado*, por nós lido como *comportamentos rasurados*,

pois entendemos que o comportamento é algo ensinado, ensaiado, aprendido e que pode ser restaurado, repassado e reatualizado, como também pode ser rasurado, contestado, criticado e até implodido, como o fizeram as artistas ao usar o corpo para produzir fabulações em torno do que se convencionou associar às performances de gênero femininas. Outra chave de leitura por nós convocada está nos *roteiros* (TAYLOR, 2013), aqui vistos como figuras de análise, que nos permitiram ver as cenas, os cenários, as corporalidades presentes, as formas de transmissão e reativações dos conhecimentos a partir dos corpos evocados neste trabalho nas duas partes por ele composta. Ainda no interior do conceito de performance foi feita uma revisão à luz do olhar de Butler (1990; 2003; 2021), ao trazer o conceito de performance e performatividade, em articulação, para pensar os femininos e as feminilidades, e como a arte da performance nos ajuda a ver as transformações em cena. Para isto, revisitamos também um conjunto importante de autoras que discutem as questões em torno do gênero até chegarmos a Butler, como a nossa principal referência. Por fim, acionamos o *conceito de abjeto* (1990; 2003; 2021), proposto pela autora e pelo crítico de arte, Hal Foster (2017), como uma articulação inusitada, mas profícua, para refletirmos sobre o corpo performático nesse espaço liminar, espaço de rasura, de estranhamento e, portanto, de invenção.

No segundo capítulo, *O corpo pede passagem*, dedicamos um espaço para situar, ainda que de forma breve, o contexto de surgimento da arte da performance na Europa e nos EUA, partindo da linha cronológica da História da Arte que relacionou a performance às experimentações das vanguardas nos primeiros anos do século XX, quando Filippo Tommaso Marinetti, vinculado ao movimento Futurista, escreveu um manifesto publicado no jornal *Le Figaro*, de 1909, atacando os valores da pintura. Quem reconta esse acontecimento é a historiadora e crítica da arte, RoseLee Goldberg no livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, cuja publicação data de 1978, e que ainda hoje serve de referência conceitual. No período moderno, as performances foram deixadas de lado, conforme relato de Goldberg, exatamente pelas dificuldades que os críticos tiveram em enquadrar àquelas ações dos futuristas e dadaístas ao rigor e avaliação que a História da Arte exigia como parâmetro para o que eles entendiam como arte. Ao trazermos este breve panorama histórico, apresentamos algumas artistas que foram referências no período como Yoko Ono, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, alimentando nossa discussão ao adotar a performance como método analítico e como modo de olhar para a cena naquele momento específico e contexto geográfico, social e político, dando sustentação à nossa tese da inseparabilidade entre as performances artísticas e as

performances de gênero, ainda que saibamos que aquelas mesmas artistas trabalharam e continuam a trabalhar de forma incansável em torno de outros suportes artísticos e outras linguagens, além da performance.

Nos capítulos seguintes, o trabalho parte para contextualização e análise social, política e cultural de emergência das performances artísticas e das performances de gênero no Brasil. Para isto, dividimos o texto em duas partes. Na primeira, nomeada de *Anos 70: gênero, a politização do corpo*, nos debruçamos sobre as condições políticas do Brasil que estava imerso, nesse período, anos 1960/1970, em um regime de exceção, ao mesmo tempo, se via despontar, entre mulheres e intelectuais, o interesse e a influência do movimento feminista, enquanto proposta de crítica e recusa à cultura androcêntrica e suas práticas violentas (TVARDOVSKAS, 2015). O fato é que as forças sociais, históricas, políticas, morais que atravessaram os anos 1960 e 1970 no Brasil e no mundo, alimentaram uma produção artística que respondeu a esses processos, levando-as a pautar questões em torno da censura sob a qual o país estava imerso, e, também, em torno das reflexões políticas e das lutas emancipatórias das mulheres, em curso. Performar o doméstico, o íntimo, a casa era uma forma de performar o macropolítico, colocando em cena aquilo que estava em disputa. E elas fizeram muito barulho, deixando à mostra, por meio dos seus corpos, aquilo que se punha em tensão na sociedade da época. Embora as artistas do período preferissem se afastar de tais rótulos, a atmosfera do movimento acabou contaminando, de certa maneira, os trabalhos de muitas delas e essas transformações são visíveis a partir dos processos artísticos escolhidos na composição do capítulo que analisa as videoperformances *Preparação, nº 1* (1975), *In* (1975), *Marca Registrada* (1975) e *Armário de mim* (1975) realizadas pela artista Letícia Parente (1930-1991); os trabalhos com o corpo e o vídeo, sem títulos, produzidos por Sonia Andrade (1935-2022), entre os anos de 1974 e 1977, momento em que recrudescer a ditadura militar no Brasil, e, por último, compondo a tríade que ilustra a primeira parte da tese, as performances em vídeo feitas por Regina Vater (1943-), cujos títulos são *Nós* (1973), *Tina América* (1975) e *Conselhos de uma lagarta* (1976). Como referencial teórico utilizados neste capítulo estão os recentes estudos acerca do tema como *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e Argentina*, de Luana Saturnino Tvardovskas (2015); *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*, de Roberta Barros (2016); e *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, de Talita Trizolli (2018), aqui alinhavados

aos conceitos trabalhados no segundo capítulo que abordam os estudos de performance e a performance como modo de ver o mundo.

Em sua segunda parte, intitulada – *Anos 2010: outras corporalidades políticas em cena e a reativação de um roteiro conservador no Brasil*, a nossa investigação ganhou corpo com a aproximação que realizamos entre os acontecimentos recentes e aqueles vividos nos anos de 1960/1970, por acreditar que, até pouco tempo, estávamos imersos num momento político extremo, onde as forças conservadoras estavam ditando as normas e as regras políticas, assim como afetando diretamente o campo das artes com restrições às liberdades e práticas artísticas, especialmente aquelas que usavam o corpo e a sexualidade como temáticas caras aos processos. A verdade é que as conquistas sociais, políticas e comportamentais no campo progressista acabaram impulsionando outras forças políticas nos levando a um retrocesso, que se repetiu como farsa (FOSTER, 2020) a partir de 2016, com o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. Importante mencionar que Rousseff foi a personagem escolhida por nós para costurar os dois momentos, anos de 1960/1970 e anos de 2010/2020. Partimos de 2010, ano em que Dilma venceu as eleições, garantindo que uma mulher ocupasse, pela primeira vez, o cargo máximo de chefe de estado, dando seguimento as políticas implementadas pelos governos de esquerda. O que vimos, no cenário que antecedeu ao *impeachment*, foi a aparição de outras corporalidades presentes na cena artística, motivada pelas políticas afirmativas. Portanto, reforçamos a tese da inseparabilidade entre performances artísticas e performances de gêneros, pois ampliamos o nosso escopo de análise, colocando em cena artistas negras e dissidentes, dando mais sustentação à nossa tese, uma vez que as artistas usam o corpo, a performance e o vídeo para tratar as questões acerca do gênero e da raça em suas interseccionalidades. São questões caras, ainda que não panfletárias, posto que o tema não esgota seus processos. É, neste sentido, que entendemos que os trabalhos precisam ser lidos, evocando outros critérios de análise acerca da ancestralidade e dos repertórios que marcam os corpos pretos, conforme nos assegura Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela* (2021), assim como foi necessária consulta a outras autoras do movimento feminista, agora pelo viés do feminismo negro, a exemplo de bell hooks (2019; 2021), Patrícia Hill Collins (2021) e Lélia González (2020), como, também, no contexto das reflexões acerca das políticas de gênero sobre corpos transgênero e travestis erguidas por Leandro Colling (2019; 2021), que vêm escrutinando os estudos de gênero nessa interrelação com os processos artísticos em suas diversas linguagens, além dos estudos de Judith Butler amplamente citados.

Portanto, em continuidade à primeira parte, analisamos agora as videoperformances e documentos de performance *Também quero ser sexy* (2012), *Danço na terra em que piso* (2014), *Axexé da Negra* (2017) e a série *Trindade* (2019), de Renata Felinto (1978 -); *Como se preparar para guerra* (2018), a série *Corpo-flor* (2021) e as videoperformances *Para todas as moças* (2019) e *Me faça um pedido* (2021), de Castiel Vitorino Brasileiro (1996 - ) e, para finalizar, olhamos para os documentos de performance *Deformação* (2015), *Barganha* (2015), *Gênesis 9:25* (2015), *Gênesis 3:16* (2015), *Bombril* (2016) e *Agosto* (2020), produzidos por Priscila Rezende (1985 -).

Acreditamos que as nossas leituras, juntamente com o nosso método de investigação através da performance e dos estudos de performance, têm possibilitado um pensamento reflexivo em torno das transformações alcançadas acerca das performances de gênero à luz das teorias e estudos sobre o gênero e os devires dos movimentos feministas, o que, a longo prazo, têm nos apontado para a produção de novos “arquivos” para pensar os femininos e as feminilidades em suas múltiplas expressões a partir da arte.

## 2. PERFORMANCE: MODOS DE VER E RELACIONAR-SE

As performances revelam o que os textos escondem.

(Joseph Roach)

Será que podemos falar em um gênero quando falamos em performance? Nos anos 1930 e 1940, o termo se propagou pelo mundo através do vocabulário utilizado pelo teatro, não encontrando na América Latina um sinônimo equivalente que pudesse dar conta do seu significado, optando-se, no primeiro momento, a associação à arte da performance<sup>1</sup>.

As décadas subsequentes, 1960 e 1970, refletiram as transformações culturais ao redor do mundo, em seus variados âmbitos. Um período marcado pela emergência de outras formas de expressão, a exemplo da *performance art*, prática nascida de um intenso exercício experimental e, também, de um profundo pensamento teórico. O giro performativo se fez presente em toda parte – na música com as performances sonoras de John Cage<sup>2</sup>, na literatura com os recitais literários, no teatro com o abandono da representação do texto dramático, colocando em xeque o caráter teatral da ação.

No prefácio do livro *Performance e antropologia de Richard Schechner*, Zeca Ligiéro (2012) se deparou com o termo *teatro ortodoxo*, nome dado pelo próprio

---

<sup>1</sup> Segundo o dicionário Houaiss, o termo performance, de origem anglo-saxônica, surgiu em 1949. Pesquisadores como Lúcio Agra (2016) e Beth Lopes (2016) vão argumentar que a performance se coloca como um gênero dentro do conceitualismo experimentado a partir do giro performativo vivenciado pelas artes em geral. Beth Lopes vai além ao dizer que a performance é um campo de manifestações, estendendo-se entre práticas artísticas e práticas cidadãs e colocando-se, portanto, em um lugar “[...] liminar que implica gestos e atitudes que agregam estética, ética, política, poética e entretenimento” (LOPES, 2016, p.151). O pesquisador Marvin Carlson (2009) inicia a sua reflexão sobre performance afirmando que buscar uma definição única para esse termo tão antigo e elástico tornou-se bastante complexo, em função da popularização do conceito e do seu uso por diversas áreas, que vão desde os rituais tribais, religiosos, eventos cotidianos até as artes. O termo *performance art* foi o nome atribuído pelos americanos às artes que se voltavam mais para o não verbal, não dramático, e mais existencial. As atividades em torno da *performance-art* tiveram início na década de 1970, principalmente nos EUA e na Europa Ocidental. A crítica de arte RoseLee Goldberg (1979) foi uma das primeiras a comentar sobre o termo, esclarecendo os desafios de enquadrar esse fenômeno numa definição precisa: “[...] a história da arte da performance no século XX é a história de um meio permissivo, aberto, com variáveis infinitas, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte mais estabelecidas” (GOLDBERG, 1979, *apud* CARLSON, 2009, p. 92).

<sup>2</sup> John Milton Cage foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Considerado um dos artistas mais influentes do século passado, Cage trouxe para a produção musical a utilização de objetos do cotidiano, desnudando a música de suas camadas expressivas para trazer à tona o aleatório, o silêncio e as qualidades de cada som. A peça 4’33” é uma dessas composições, escrita em 1952, composta exatamente por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, considerada, por todos um *happening*.



Schechner, ao referir-se ao teatro clássico, fazendo um contraponto à produção experimental que vinha utilizando-se dos novos parâmetros, advindos do campo dos Estudos em Performance.

Vejamos esta conceituação:

[...] performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (SCHECHNER; MCNAMARA, 1982 *apud* LIGIÉRO, 2012, p. 10)

Richard Schechner<sup>3</sup>, diretor teatral e um dos fundadores dos estudos da performance, foi um dos primeiros a fazer uso do termo, lançando luz aos seus usos cotidianos, compreendendo-o como algo que faz referência a determinados papéis sociais desempenhados e repetidos, aos quais ele chamou de *Restored-Behaviors*<sup>4</sup> (comportamentos restaurados). É possível inferir que seus usos podem ser vistos, compreendidos e estudados por meios dos atos cotidianos, nos rituais institucionais, políticos, religiosos, culturais, como também nos usos estéticos das artes em geral.

Segundo Schechner (2006), uma performance pode ser compreendida como “[...] o ser, o fazer, o mostrar fazendo, o explicar mostrando como se faz” (SCHECHNER, 2006, p. 2), relacionada tanto a uma dimensão subjetiva, existencial, como também à prática ligada à qualidade do desempenho, e/ou a exibição desse desempenho, a exemplo do que acontece com as artes em geral – dança, teatro, artes visuais. Uma outra dimensão, também referida pelo professor, é a reflexiva, onde encontramos os estudos de performance. Sobre esta dimensão, ele se refere fazendo a seguinte observação:

[...] “sendo” é uma categoria filosófica que indica qualquer coisa que as pessoas teorizam como a ‘última realidade’, “fazendo” e “mostrar fazendo” são ações. Fazendo e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, sempre mudando [...]. O quarto termo é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto

---

<sup>3</sup> Richard Schechner é diretor teatral, teórico da performance e professor universitário conhecido por ser um dos fundadores da disciplina acadêmica Estudos da Performance na *Tisch School of the Arts*, da New York University. O autor combina o seu trabalho em antropologia com abordagens inovadoras de todos os tipos de performance, inclusive o ritual, o drama, o teatro ambiental, os comitês políticos, a dança, a música, considerando que a performance pode ser entendida como um objeto de estudo, mas também como uma prática intelectual-artística ativa. Informação publicada pelo <https://hemisphericinstitute.org/>

<sup>4</sup> Comportamentos restaurados podem ser compreendidos como papéis sociais (convencionais ou não), marcados por gestos e formas de agir que se atualizam em cada contexto sociocultural, gerando novos significados através da performance.

performance. Esta compreensão é normalmente da ocupação de críticos e estudantes. (SCHECHNER, 2006, p. 2).

Tais estudos empenhados por Schechner são tributários de uma constelação de outros estudiosos do campo da antropologia e da sociologia como Victor Turner (1920-1983) e Ervin Goffman (1922-1982), respectivamente, e, principalmente do campo da linguística como John L. Austin (1911-1960)<sup>5</sup>, que ajudou a pavimentar um caminho para que outros estudos fossem encabeçados como os realizados pela filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler, que aderiu ao termo como forma de ampliar a categoria de gênero.

Outra referência importante é Diana Taylor, professora de Estudos da Performance na *Tish School of Arts da New York University* e diretora fundadora do *Instituto Hemisférico de performance e política*. Taylor é a responsável pela definição de performance como *atos de transferência* pela sua potencialidade em incorporar saberes e transmiti-los, relacionados com tradições orais, sem que precisássemos definir um marco originário. Noutras palavras, Taylor vai olhar para a performance como “[...] um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 45).

Em sua concepção, as performances colocam em práticas saberes que viajaram no tempo, atravessando gerações, atualizando e reatualizando dados socioculturais, fornecendo subsídios para que possamos pensar a identidade e a memória pela capacidade de incorporar e, conseqüentemente, transmitir conhecimentos ao informar sobre determinados modos de agir, oferecendo-se como “um modo de conhecer” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Neste sentido, Taylor a explica como constituinte de um objeto/processo, ou seja, de práticas, que podem envolver comportamentos espontâneos e/ou ensaiados, cujo caráter reflexivo e metodológico possibilita ler determinados eventos como performances. Sobre isto, a autora nos diz:

[...] obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados

---

<sup>5</sup> Em sua filosofia da linguagem, John L. Austin abordou o termo performativo como atos de fala, visto que o êxito e/ou fracasso dos atos de fala dependiam do cenário, das instituições e convenções. Vejamos o exemplo do matrimônio. Para que a cerimônia se concretize (logre êxito) depende não somente do aceite dos noivos, mas de uma série de convenções, quais sejam: estar diante de um juiz ou um padre, ter a presença de testemunhas, uma série de rituais ou protocolos que são capazes de garantir a plenitude da realização. Neste sentido, não só a palavra tem valor, mas os atos corporais também os têm.

diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. (TAYLOR, 2013, p. 27).

Assim acontece quando performamos nossas identidades de raça, de classe e de gênero. Quando encenamos a existência por meio daquilo que aprendemos, que introjetamos a partir do contato com outras ações incorporadas, com outras performances realizadas por nossos pais, amigos e professores, ou aprendidas por meio de nossas crenças, ou por aquilo que acessamos nos livros ou documentos históricos, pois somos resultado de um conjunto de memórias. Esse arcabouço corporal e escrito forma o nosso repertório.

Marvin Carlson (2009), ao reconhecer que nossas atividades diárias são estruturadas conforme comportamentos repetidos e socialmente sancionados, levanta a hipótese de que “[...] qualquer atividade humana pode ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma”. (CARLSON, 2009, p. 15). Em outras palavras, o professor de teatro e literatura comparada vai considerar a existência de dois conceitos de performance: um, envolvendo a exibição de habilidades e nela se encontraria o mundo das artes; e outro, relacionado às maneiras como o comportamento humano é reconhecido e codificado social e culturalmente. Olhar para esses dois conceitos ou essas duas abordagens de performance nos parece instigantes, se quisermos, de fato, entrecruzar a expressão artística da performance à de estudos de gênero.

Primeiramente, cabe reconhecer que a *performance art* está ligada às artes do corpo e deriva de práticas artísticas que irromperam na década de 1960, como o *happening*, a *live art*, a arte conceitual, a *body art*, práticas que buscavam (buscam) um certo grau de provocação e experimentação na dissolução entre arte e vida. Voltaremos a este tópico no terceiro capítulo. Diferente das performances realizadas pelo teatro tradicional, a prática performática, tal como foi absorvida pelas artes visuais e pela dança, foi forjada a partir de um trabalho pautado pelas experiências vividas pelos artistas no qual o corpo estava no centro da ação. É exatamente esse encontro entre vida e arte que circunvizinha, em nossa leitura, a arte da performance da linha cultural e social ao incorporar, em seus processos, os rituais cotidianos, culturais e sociais, pois o repertório encena a memória incorporada e seus gestos.

Por outro lado, admitir o interesse contemporâneo pelos estudos de performance é, de certa maneira, compreender as ferramentas que esses estudos oferecem como modos de ver o mundo e relacionar-se com ele. A performance seria uma espécie, como insinua Carlson (2009), de suporte crítico. Pelo viés da encenação, por exemplo, é possível analisar qualquer atividade humana, esteja o interlocutor falando do campo teórico da sociologia, da antropologia, da linguística ou da arte.

Essa consideração importa como referência para defendermos a tese da performance como um método que transcende aquilo que nomeamos como arte da performance, orientando-a para um campo interrelacional do conhecimento, uma vez que implica um modo de acessar saberes, afetos e memórias, doravante papéis sociais praticados por meio dos *comportamentos restaurados* pela sociedade e que podem ser lidos nas performances das artistas como *comportamentos rasurados*; em outros termos, modos de (re)existir, provando a potência desses corpos de (re)inventar novos futuros.

Os comportamentos rasurados, conceito produzido no âmbito desta pesquisa, em contraponto à definição de comportamentos restaurados criado por Schechner (2006), nos fornecem subsídios para compreender e criar outros parâmetros para a produção de sentido nas performances realizadas e produzidas por artistas que performam os femininos, e que, em nossa leitura, tanto podem nos informar como uma crítica social, política e cultural, como também oferecer um modo de fabular outras formas de vida, resistência e existência.

Porém, qual a diferença ao dizermos: algo “é” performance; ou falarmos: algo pode ser lido “como” performance? O “é” presume, segundo nos esclarece Schechner (2006), “[...] a imersão em certas convenções culturais”. A dança e os cânticos africanos, por exemplo, são performativas, pois estão inseridas em uma tradição, com determinada função, usos e contextos, assim como as performances artísticas em vigor a partir dos anos 1970. Definir algo “como performance” implica em reconhecer circunstâncias culturais específicas, “[...] o que é ou não é desempenho não depende do evento por si só, mas em como este evento é recebido e alocado” (Schechner, 2006, p. 12).

Por outra via, a escolha do “como performance”, além de ampliar o olhar para o termo, o posiciona como categoria analítica. Consideremos na raiz da questão as perguntas apresentadas por Schechner:

[...] como um evento se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo?  
Quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados? Quais papéis são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles

que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos e analisados? (SCHECHNER, 2006, p. 23).

Tais questionamentos podem ser respondidos por meio da ideia de roteiro como categoria analítica. É Diana Taylor (2013) quem sugere pensar a performance a partir dessa concepção. De origem inglesa, *script* ou roteiro é um instrumento usado pelo teatro, pela televisão e pelo cinema, funcionando como uma espécie de diretriz onde são apontadas as cenas, os cenários, as personagens, as ações. Eles ativam os dramas sociais, são “[...] paradigmas para a construção de sentidos que estruturam ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais” (TAYLOR, 2013, p. 60). Logo, para relembrar, recontar ou reativar um roteiro é preciso, segundo descrição de Taylor: determinar um meio físico, tendo em vista que o espaço é quem sinaliza as intenções da exibição; localizar a construção social dos corpos em contextos particulares; perceber as possíveis montagens e as margens para atualizações, contestações, paródias; possuir modos variados de transmissão: da oralidade ao gestual, passando por todos os tipos de arquivo; por fim, ter um leitor ativo; nunca ser mimética, uma reprodução, mas reativações.

Como são abertos, os roteiros possuem uma nuclearidade, ou seja, algo que se repete, mas pode ser reativado, atualizado, reescrito, reencenado, parodiado, rasurado e até desmontado. Os roteiros, explica Taylor, fornecem informações sobre as cenas e situações, dessa maneira, eles nunca significam pela primeira vez, pois “[...] seu arcabouço portátil carrega o peso de repetições cumulativas. O roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos” (TAYLOR, 2013, p. 61).

Essa é uma das premissas usadas pelos pesquisadores do *Instituto Hemisférico de Performance e Política*. Esses estudos apontam para o interesse em compreender tais processos como um modo de ler, de acessar as tradições de performance da América Latina, focalizando nos comportamentos incorporados – repertórios e memórias, de uma região do globo forjada pela dominação dos impérios coloniais espanhóis e portugueses. A performance como *atos de transferência*, tal como situou Taylor.

A originalidade do pensamento de Taylor é justamente enxergar a performance como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento nos permitindo ampliar aquilo que entendemos por conhecimento, o que chamou de repertório.

O repertório seria essa memória incorporada, forjada por práticas verbais e não verbais, em muitos casos desprezada em detrimento do conhecimento escrito. O *status* de algo vivo, presencial, passado de geração a geração, sempre foi visto com certa desconfiança pelo Ocidente. O historiador francês Jacques Le Goff (1924-2014), citado por Taylor, corrobora com o seu pensamento, ao afirmar que “[...] a escrita proporciona consciência histórica, enquanto a oralidade oferece consciência mítica” (TAYLOR, 2013, p. 52).

A performance, como os estudos de performance, nos convida a refletir sobre a necessidade de olharmos para o comportamento social e cultural incorporado de forma diferente daquela utilizada para os documentos escritos. O principal desafio seria olhar esse conhecimento evocando outros instrumentos de análise. Essa é a proposta defendida por Diana Taylor, cuja referência esta pesquisa faz uso como aporte metodológico. Consideremos os postulados abaixo transcritos:

Ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? (TAYLOR, 2013, p. 60).

Pois bem. O que são os roteiros senão o esboço de uma cena/cenário no qual são descritos o entorno espacial, o ambiente físico, no qual atuam as corporalidades, com seus papéis sociais, em seus modos específicos de transmissão e meios para reativação dos comportamentos e seus gestos? É nesse sentido que o mesmo roteiro pode ganhar inúmeras apresentações, oferecendo-se de uma forma aberta às atualizações. Ou seja, voltando ao pensamento de Schechner (2006), o “como performance” implica identificar o evento como tal, compreendendo como ele se apresenta e a relação com quem interage, decodificando-o, se possível.

Para ativar um roteiro, defende Taylor (2013), é preciso evocar um cenário, pois a cena de exibição implica tanto intencionalidades artísticas quanto evoca estratégias de exibição. Nas cenas, tornam-se visíveis as corporalidades daqueles que performam artisticamente, politicamente e/ou culturalmente. O roteiro do descobrimento nas Américas pode ser pensado como o *locus* onde foram encenadas diversas formas de apagamento impostos aos corpos africanos e indígenas. Neste sentido, podemos dizer que os roteiros são como os imaginários – contêm formas de transmissão de conhecimento (repertório) que podem tanto reativar estereótipos, quanto rasurar ou desestabilizar certas

formas de se enxergar determinada agência cultural. O roteiro, descreveu Taylor, “[...] força-nos a nos situar em relação a eles” (TAYLOR, 2013, p. 63).

## 2.1 DUPLA POTÊNCIA DO CORPO EM PERFORMANCE

A performance, seja de que natureza for, implica a presença e a relação entre corpos. É nesse jogo participativo e intersubjetivo que repertórios são reativados, possibilitando a transmissão do conhecimento. Conhecimento esse que pode vir através da emoção, da sensação, da ação de variados gestos ou de pensamentos surgidos da retroalimentação entre os corpos presentes à cena.

Etimologicamente, a palavra corpo vem do latim *corpus, corporis* e significa incorporar, ganhar corpo, forma, aparência, expressão. Então, o que pode o corpo em suas diversas singularidades na contemporaneidade? Na pergunta de Espinoza citada por Deleuze na obra *Espinosa e o problema da expressão*, de 1968, está contida a ideia de que “[...] um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (LEPOUJADE, 2009, p. 6). Em outras palavras, a interpelação, segundo a leitura de outro filósofo, David Lepoujade (2009), parte da premissa aristotélica entre matéria e forma: “[...] A matéria como simples potência e a forma como puro ato” não é possível sem a presença de um terceiro elemento, o agente. É o agente que dá forma e matéria a esse corpo, configurando toda a sua potência. É depois do ato – diz Lepoujade – ou melhor, é depois do agente que a potência é revelada como tal. Neste sentido, “[...] a questão sobre o potencial do corpo parece inseparável de uma resposta que afirma de direito a superioridade do ato – e, portanto, do agente – em relação à potência do corpo” (LEPOUJADE, 2009, p. 1).

Ousamos afirmar que essa perspectiva advém de uma evolução platônica que implicava na divisão corpo e alma e segue pelo pensamento moderno cartesiano em que o corpo passa assumir uma funcionalidade até chegarmos ao momento em que ele pode ser lido e interpretado como uma construção discursiva, onde afetos, memórias e repertórios são entrecruzados e sentidos podem ser produzidos. Por outro lado, há, também, algo no corpo que escapa, algo que o agente não controla – os gestos. Talvez, por isso, como acentua Lepoujade,

[...] seja preciso conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime, uma concepção não-aristotélica da

potência. E isto significa encontrar uma potência própria ao corpo, uma potência liberada do ato (LEPOUJADE, 2009, p. 3).

O que Lepoujade nos diz ao fazer esta declaração é que o corpo produz afetos, antes de produzir saber. São os afetos que nos conduzem ou nos reconduzem à produção de sentido ou de conhecimento. Ou seja, o corpo é mais que um organismo útil, é uma rede de conexões. E assim o corpo atravessa o espaço-tempo produzindo interações, criando, recriando, restaurando corpografias como escritas de si na interação com o outro e com as coisas.

“[...] O corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível”. A afirmativa foi extraída do livro *Performance, recepção e leitura*, do medievalista Paul Zumthor (2018) em seu reconhecido trabalho em torno da poesia oral e o conceito de performance como linguagem. O corpo aparece nos textos do autor como a matéria que lhe permite se relacionar com o mundo. Na sua definição, o corpo é um “[...] conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro” (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

O livro, referência para os estudos de recepção dentro do campo literário, foi inovador à época, ao trazer o corpo vivo e suas percepções sensoriais como método, ao valorizar a produção oral, algo que o Ocidente deixou esquecido por um longo período e que ele retoma ao olhar para os menestréis das ruas de Paris, memória da sua adolescência. Esse dispositivo, os menestréis de Paris, deu forma a uma performance que engloba não só a poesia oral, mas todo um contexto. É essa memória que fica nas lembranças do autor.<sup>6</sup>

Para muitas culturas ao redor do mundo, esse aspecto não verbal da performance era a fonte de comunicação e transmissão de saberes. Sua competência. Zumthor vai nos dizer que é um saber que “[...] implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2018, p.30). Citando o

---

<sup>6</sup> “[...] Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro [...] O que havia nos atraído era o espetáculo [...] havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção” (ZUMTHOR, 2018, p. 28).



sociolinguista Dell Hymes, sob o título *Breakthrough into Performance*, 1973, vai concluir que performance é reconhecimento, ou nas palavras do antropólogo e diretor teatral Richard Schechner (2006), são comportamentos restaurados. Algo que eu reconheço e que a comunidade também reconhece.

Como fenômeno situacional, a performance, nas palavras de Zumthor, aparece como uma emergência, é assim que podemos situá-la ou redirecioná-la para o campo das artes visuais. Como algo que emergiu em um momento de negação a um sistema, de recondução e busca de um novo modo de produção que tinha no corpo e no saber corporal a sua rede de criação. Ou como descreveu Schechner ao falar sobre as artes:

[...] uma oposição aos cânones estéticos, a Aristóteles, às leis do drama; [...] a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veementemente a todos os tipos de autoridade (SHECHNER apud LIGIÉRO 2012, p. 23).

Embora os estudos de Zumthor não sejam a referência primeira, algumas questões nos parecem caras como a ideia de conhecimento e transmissão, que guardam, de certa maneira, alguma semelhança com o pensamento de Diana Taylor (2013) quando fala de performance como *atos de transferência*. As performances, sejam elas artísticas, culturais, políticas, se repetem no tempo não de forma mimética, mas como reativações, o que implica afirmar que as performances são abertas ao devir, às mudanças e essas mudanças advindas do conhecimento só são possíveis porque elas têm a capacidade de afetar no outro a natureza do que é conhecido.

Há, portanto, algo de instabilidade na forma performance que possibilita a potência dessa transferência. Por isso, interessa-nos o termo para olharmos os trabalhos das artistas que performam os femininos e suas feminilidades e as questões que as atravessam, pois essas questões nunca serão as mesmas e, com o passar do tempo, elas vão se remodelando, aderindo a outros saberes, modificando o próprio conhecimento do que significa ser “mulher” e habitar um espaço-tempo, visto que a performance, como se referiu Zumthor (2018), não é simplesmente um meio de comunicação: é comunicando que ela o marca. Por fim, o autor argumenta que é pelo corpo que o sentido é percebido.

Verdade é que, durante boa parte da história, esse conhecimento corpóreo foi subtraído, considerado menor ou desprezível frente ao saber intelectual. A pesquisadora e professora da pós-graduação da PUC/USP, Christine Greiner (2005), nos instiga a buscar essas respostas em diálogo com o pensamento dos autores referidos aqui, nesta pesquisa, como Diana Taylor (2013; 2020), Richard Schechner (2006) e Leda Maria

Martins (2003; 2021). Pensar o lugar do corpo como essa tecnologia onde as performances se dão, é interessante para ampliar e sedimentar o que chamamos de estudos de performance, performance de gênero e arte da performance.

Ao perguntar “o que um fenômeno social representa?” em passagem do livro *O corpo*, publicado em 2005, Greiner nos leva a outras indagações, pois sabemos que o corpo fala, se comunica a partir dos gestos que evoca. Essa compreensão ganha maior complexidade quando associamos que “[...] a cultura se constrói no trânsito entre o individual e o coletivo” (GREINER, 2005, p. 103). O corpo seria um espaço-tempo capaz de costurar essas relações e a *performance* o modo de compreender as associações estabelecidas e que se dão a ver por meio da arte, mediante a aparição do corpo em cena.

O *como performance*, destacado pelos estudos de performance, são as relações enredadas, enlaçadas, em trânsito, pois é neste *entrelugar* que o conhecimento se processa, que o repertório é acionado, e a comunicação estabelecida. O corpo é o lugar que condensa uma miríade de gestos que conformam essas relações. Ao tratar o corpo como um dispositivo que engloba um fluxo contínuo onde a comunicação é estabelecida, Greiner nos fala acerca das transições espaço-temporais ao dizer que “[...] o contexto em que tudo isso acontece é muito importante e que o onde nunca é passivo” (GREINER, 2005, p. 129).

Em outras palavras, o corpo é uma tecnologia de saber que nos permite acessar o “entre” que envolve a subjetividade, o gênero, a cultura, a sociabilidade. O corpo aparece como um elo em que a performance, ou seja, a rede de relações vai sendo construída, tecida, costurada, enredada. O *como performance* permite perceber além da performance enquanto desempenho ao prever os significados sociais, culturais e expressivos que ela carrega. É esse o entendimento que buscamos ao imbricar gênero, cultura e arte – estamos diante de práxis e epistemologias.

Ao dar a ver as relações, o corpo funciona como uma rede (MARTINS, 2021), produzindo comunicação e transmitindo conhecimento. Essa transmissibilidade garante, por exemplo, que sociedades orais mantenham preservadas suas culturas, criando um senso de comunidade. Caminho semelhante, pode ser apontado quando falamos sobre gênero, tendo em vista que performar o gênero é também uma construção cultural e social, pois, é no corpo que esses conhecimentos são incorporados como discursos, como normas, como gestos. O gesto seria a parte visível do todo. O elo que liga questões práticas a questões simbólicas num fluxo contínuo e mediado.

Para complexificar nossa reflexão e novamente fazendo uso de uma citação da pesquisadora Cristine Greiner, mencionamos: “[...] não é o corpo que se comporta de determinado modo, mas o que ressoa o sentido vivo de um comportamento em primeira pessoa” (GREINER, 2005, p. 101). Com isso, podemos dizer que o corpo é a materialidade, ou o campo de ação, local onde se dão as performances culturais, artísticas e de gênero e quando esses comportamentos são restaurados, reivindicados e ou rasurados, produzindo saberes.

A poeta, ensaísta, pesquisadora e professora aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Leda Maria Martins, também nos chama a atenção para o lugar da memória para além da escritura presente nos documentos públicos e/ou digitais, sejam eles artísticos (dança, teatro, artes visuais, música); ou oficiais (bibliotecas, museus, arquivos). Martins considera que o Ocidente nos fez crer erroneamente que a certeza da preservação da memória residia na sua inscrição alfabética, contrariando “[...] muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de pluralidade, dionisiacamente nos remete” (MARTINS, 2003, p. 64).

Retomar o conceito de performance é, de certo modo, falar do corpo inscrito como o próprio meio ou recurso em si disponível capaz de reescrever as suas histórias e reatualizar memórias e repertórios. Esses repertórios são bem conhecidos por Leda Martins, pois, desde criança, assumiu o posto de Princesa de Nossa Senhora do Rosario do Reinado de Nossa Senhora do Jatobá em Belo Horizonte e com o falecimento de sua mãe, Dona Alzira, recebeu a coroa de Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reino de Jatobá, fazendo valer o que ela mesma definiu como lugar de encruzilhada (1997) ao falar acerca da experiência negra nas Américas. Esses festejos, explica Martins, representam o momento em que são reatualizados “todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a existência da comunidade” (MARTINS, 1997, p. 36).

Pautada pelo conceito de performance descrito por Richard Schechner (1988; 2006), Martins aborda o fenômeno a partir de duas referências conceituais, a ideia de leque e a ideia de rede. Como leque estariam presentes as atividades do cotidiano, as cenas familiares, as atividades artísticas, entre outras ações, com suas convenções e programas autônomos. A mudança epistemológica estaria na ideia de rede, visto que são em tais processos que acontecem os encontros e as relações, numa organização dinâmica, no interior das quais essas interações são processadas. Dito de outro modo, as práticas

artísticas, institucionais ou litúrgicas ao performar seus gestos dentro de certas convenções e procedimentos “[...] não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance” – interações, relações, redes (MARTINS, 2003, p. 65).

O recorte que trazemos neste trabalho coaduna-se com o pensamento de Martins ao olharmos para as performances realizadas pelas artistas cis e transvestigêneres, especialmente, na segunda parte da tese, tendo em vista que ali estão corporificados não somente um gesto poético-artístico, mas um *saber* que marca os corpos pretos. É desse lugar que elas performam, seja ao evocar rituais culturais em suas práticas artísticas, seja ao abordar processos sociais que atravessam suas identidades de gênero em agenciamento com a raça.

Foi pela via da performance, por exemplo, que a coreógrafa Mercedes Baptista (1921-2014) ingressou no corpo de baile do *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* em 1947 para depois fundar o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*<sup>7</sup>. Reconhecida como uma das precursoras da dança afro, Mercedes trouxe para a arte outros conhecimentos que se somaram à experiência de ser uma mulher preta no Brasil dos anos 1970. Uma época em que habitar o corpo negro/a/e significava a exclusão de determinados papéis na dança e o desempenho de outros tantos marcados por estereótipos sociais. É assim que a bailarina termina por criar uma técnica própria, onde ela mescla experiência pessoal à cultura afro-brasileira dos terreiros, recriando gestos, movimentos não só aderentes a corpos como os dela, mas, acima de tudo, ao fazê-lo, consegue reconstruir, pelas vias das performances, epistemologias ancestrais.

Um trabalho que usa a arte da performance para falar sobre ser preta, habitar um corpo de uma mulher negra que reivindica sua ancestralidade como forma de expressão e construção de um método singular, um meio de inserir seu corpo num território onde esses corpos foram esquecidos. É essa articulação que nos deixa antever como esses

---

<sup>7</sup> De origem humilde, Mercedes Ignácia da Silva Krieger, Mercedes Baptista, trabalhou como empregada doméstica e numa bilheteria de cinema, quando, assistindo aos filmes, reconheceu o desejo de ingressar na dança. Foi na Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio que ela se iniciou na carreira como dançarina, sendo admitida ao corpo de baile do teatro no ano de 1947. Sofreu muitos preconceitos, o que fez com que ela se engajasse na luta feminista e antirracista, entrando para o *Teatro Negro de Abdias do Nascimento*. A conquista por visibilidade vem depois de uma temporada nos Estados Unidos quando ganhou uma bolsa de estudos. De volta ao Brasil, Mercedes funda o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista* formado exclusivamente por bailarinos negros. Influenciada pelo revolucionário pai de santo Joãozinho da Goméia, Durante a década de 1960, ela é muito atuante na elaboração das coreografias para escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, revolucionando o modo como as alas se apresentavam no carnaval carioca. <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/2020/10/24/mercedes-batista-precursora-da-danca-afrobrasileira/>. Acessado 29/01/2022

saberes são entrelaçados, ganhando expressão no corpo. Nos debruçamos sobre essa reflexão e a deslocamos para pensar o lugar da performance na arte, como também um lugar de produção de saber – práxis e epistemologias. Um saber expansivo e inclusivo das experimentações com outras linguagens da criação e, também, como um lugar que, a partir da década de 1970, alimenta uma produção de pensamento em torno do gênero, da identidade, mudando a nossa própria relação com a arte.

**Figura 1** - Mercedes Baptista, apresentação Ballet Folclórico Mercedes Baptista, RJ



Fonte: Arquivo Nacional/Correio da Manhã

O que está posto em xeque são conhecimentos incorporados, tais como nos apontou Greiner (2005), quando recorreu ao termo *embodied*<sup>8</sup>. O incorporado é algo do vivido, da experiência, do repertório, da oralidade e, esse conhecimento afetará o outro no lugar do corpóreo, que também é da ordem da experiência. Portanto, grafar o saber, considera Martins, era “[...] sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (MARTINS, 2021, p. 36).

É neste sentido que tratamos como uma dupla inscrição performática a arte da performance, pois carrega consigo um saber que se inscreve, pela própria história, *no e pelo corpo*. Leda Martins fortalece essa tese quando afirma:

---

<sup>8</sup> Greiner (2005) faz uma retrospectiva das teorias sobre esse sistema, passando por Espinosa, Merleau-Ponty, Derrida, Foucault até chegar ao final da década de 1980, quando pesquisadores vão trazer à baila o termo *embodied* (incorporado), cujo significado nos interessa, pois traz para a superfície o vivido.

Pensar uma poética da performance exigiria de nós considerar não apenas o modo, os escopos, o tamanho e a duração da performance, como também seu deslocamento e extensão através das fronteiras culturais e sua penetração nos mais profundos extratos da experiência histórica, pessoal e neurológica humana. (MARTINS, 2003, p. 66).

Pois o corpo é local de saber, de aprendizado, de conhecimento e a performance artística faz uso desse corpo para produzir afeto e, com isso, um sentido sensível e simbólico, recuperando essa gramática que nos é ensinada e nos prepara para ocupar determinados papéis sociais ou para participar de determinados rituais socioculturais. Neste sentido, é possível ler também os padrões de comportamentos impostos às mulheres, em seus modos de performar o gênero, o qual implica um gestual, ensinado desde a mais tenra idade.

## 2.2 FABULAÇÕES PARA UM CORPO COLETIVO

O artista conceitual, curador e professor argentino Jorge Glusberg dedicou um capítulo sobre o discurso do corpo no livro *A arte da performance* publicado em 2013. Nele, o autor nos diz que toda atividade humana e, particularmente, a atividade corporal é determinada por convenções, não cabendo à arte, pura e simplesmente, a repetição dessas mesmas convenções, mas a reinvenção delas criando uma codificação oposta às convenções tradicionais. Trata-se da utilização do *conceito de comportamentos rasurados* acerca dos quais fizemos menção no início do texto. Portanto, pensar sobre o corpo seria, a nosso ver, pensar sobre a estrutura social, suas transformações, evoluções e involuções e como esses processos se distinguem a partir da cultura em que os corpos estão inseridos. Neste sentido, é possível considerar que agir sobre o corpo, especificamente, aqui, pensando do ponto de vista artístico, seria agir sobre a sociedade. Em outras palavras, estaríamos atribuindo à arte uma função, um papel, uma proposição, uma estética que também implica uma ética, ainda que saibamos que essa atribuição não deva ser tomada *ipsis litteris* como a condição própria da sua existência.

Podemos inferir que, no percurso de uma história da arte, o corpo sempre esteve no centro das atenções. Primeiro, como expressão anatômica de uma perfeição clássica na antiguidade, um corpo que representava as emoções, falamos do tempo dos deuses gregos. Avançando, na Idade Média, esse mesmo corpo serviu aos propósitos religiosos e, em oposição, no Renascimento assumiu uma nova realidade, menos afinada com o espiritual, mas com o outro lado da moeda, a ciência. Todavia é, na metade do século XX,

que o corpo vai deixar de ser representação para ser emanção de suas experiências. O corpo como uma tecnologia para a arte. É de Christine Greiner a pergunta: Qual a especificidade do corpo do artista? Tema sobre o qual se debruça, argumentando que não interessa ao seu estudo explicar como um corpo cria arte, mas “[...] a importância da arte para a sobrevivência da espécie humana e para os estudos do corpo” (GREINER, 2005, p. 109).

O que faz Greiner (2005) é nos chamar atenção para a responsabilidade que o corpo-artista assume ou simplesmente a aptidão que ele possui, enquanto corpo-fabulação, para, diante do mundo, oferecer outras metáforas, outras possibilidades de existência. Essa premissa é cara quando olhamos para os trabalhos das artistas nas décadas de 1960/1970. Percebemos como elas desestabilizaram uma forma de organização cultural e política que as jogavam para o limbo social. E como esse mesmo processo nos aponta, hoje, para a aparição de outras corporalidades presentes à cena artística, como os corpos das mulheres cis e transvestigêneres pretas, com suas histórias que ativam memórias, passando por outras esferas socioculturais, por entender que falar sobre seus corpos é evocar um repertório, uma ancestralidade, um saber que se vincula ao tempo presente, sem perder de vista o passado e a sua ponte para outros futuros.

Coadunamos com a reflexão de Greiner quando declara:

O que estou buscando no meio desse caldo denso de referências e do turbilhão de hipóteses que nascem das próprias obras artísticas e não apenas de seus críticos e comentadores, é como de alguma forma arte e corpo artista colaboram para os estudos contemporâneos do corpo e a formulação de novas epistemologias (GREINER, 2005, p. 111).

Esse pensamento vai ao encontro do caminho percorrido por nós sobre performance e estudos de performance por compreender que Greiner estabelece esse lugar dos encontros, das relações e das reimaginações de outros saberes presentes nos corpos femininos que atravessam temporalidades distintas, produzindo outras visualidades do que significa vivenciar essas corporalidades.

Quando falamos em saberes, não estamos reduzindo a uma produção textual de sentido, mas uma produção de presença, sentimentos capazes de nos emocionar, de nos convocar a repensar o *status* desses corpos. Afinal, complementa Greiner, conhecer “[...] seria também uma interação física, um pareamento estrutural de possíveis padrões” (GREINER, 2005, p. 113). Ou, como ressalta em outra passagem, “[...] não basta estar vivo. É preciso fazer da vida um exercício político de produção sîgnica e partilhamento do saber” (*Ibidem*, 2005, p. 123).

O relatar a si usando o corpo como forma de expressão, comunicação e produção de conhecimento vem sendo praticado desde os anos de 1960, quando muitas artistas transformaram em arte suas experiências pessoais ou rituais vividos em ambiências domésticas. Esse movimento ganhou uma lente de aumento quando artistas negras, cis e transvestigêneres, conseguiram ser “ouvidas e vistas”, a exemplo da artista Matheusa Passareli (1997-2018) que dizia ser a sua carteira de identidade uma “obra de arte”, numa atualização do pessoal como político nos anos 2000. Um político, que tal como exaltado nos anos de 1960/1970 pelas feministas, carregava (carrega) o tônus de uma coletividade, de uma comunidade. Usamos o sentido de coletivo tal como descrito pelo pesquisador e curador Marcelo Campos (2019) em texto publicado para o catálogo da exposição – *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*. É dele a reflexão:

Ainda que Lygia Clark tivesse declarado o desejo de se desfazer na coletividade, o sentido de coletivo, hoje, faz-se de modo muito distinto. Menos como participação do espectador e mais como ferramenta de protesto e luta por direitos igualitários, entre gêneros, ampliando o espectro da sexualidade, alertando para os cuidados necessários aos discursos identitários e da representatividade do Outro (CAMPOS, 2019, p. 89).

É possível, portanto, apreender, quando diante das performances, que não se trata de pura repetição ou hábito, mas técnica e procedimento de inscrição. Performar os femininos requerem o domínio dessas técnicas, bem como a apreensão de suas contestações e subversões, pois, todo corpo carrega experiência, repertório, saberes incorporados e, como consequência, conhecimento.

Perguntamos: Quais relações emanam do corpo que performa os femininos na intersecção com a raça e com o contexto social e político, num cenário de consolidação do movimento feminista de segunda onda entre os anos de 1960 e 1970 no Brasil? Comportamentos que, por meio da poética impressa por cada artista, foram restaurados como crítica às opressões vivenciadas pelas mulheres naquele período, ao ressaltarem que *o pessoal era político*? Falar sobre questões que permeavam as condições existenciais das mulheres dos anos referidos nos fazem enxergar as quais categorias de mulheres e seus contextos das quais estávamos falando, mas também das quais não podíamos sequer comentar, simplesmente, pela impossibilidade de encontrar trabalhos artísticos (arte da performance) de natureza semelhante, como foi o caso das artistas negras e transvestigêneres no Brasil desse mesmo período. O corpo – finaliza Greiner – não é um “objeto” passivo, mas um produtor de signos, de sentido, de história” (GREINER, 2005),



como já dito, de conhecimento – arquivo e repertório. E a sua ausência na cena também nos informa sobre esses cenários.

### 2.3 CORPO: ENTRE O SENSÍVEL E O REFLEXIVO

Iniciamos este tópico nos perguntando sobre o que significa performar feminilidades na atualidade. O que muda ou é esperado como mudança quando esses corpos assumem a interseccionalidade com a raça? Ou quando se trata de corpos cujas identificações escapam ao modelo cisheteronormativo? O conhecimento gerado, muitas vezes carregado de estereótipos, vem sendo discutido a partir da confluência das questões práticas e epistemológicas associadas a outras corporalidades presentes na cena contemporânea, o que tem levado a uma reconfiguração do campo cultural. Essas novas modulações se dão a ver através dos corpos, como referido, permitindo, conforme reitera Greiner, a criação de

[...] imagens, o processamento dos movimentos, a organização de mediações entre o corpo, o ambiente e outros corpos, os diferentes eixos temporais que olham para o passado, o presente e têm a possibilidade de prever o futuro como tática de sobrevivência (GREINER, 2005, p. 82).

Assim, diante deste pensamento, indagamos: como a arte – através do corpo, da performance e dos estudos de performance – nos move para melhor compreender as performances de gênero hoje? Especialmente se pensarmos que a arte ocupa esse espaço liminar, esse espaço fronteiro onde relações podem ser reimaginadas, como nos propõe Diana Taylor (2013) ao trazer a ideia de roteiro como categoria analítica? Se os roteiros são móveis e atualizáveis, ao usá-los como figura analítica, conseguimos perceber as negociações e reimaginações vivenciadas pelos corpos das artistas em cena?

A suspeita é de que as performances artísticas deixam ver, portanto, as instabilidades das performances de gênero e, com isso, são capazes de instigar o espectador participante, desestabilizando, rasurando normas e, com isso, abrindo espaço para reformulações do que representa essa performance de gênero. Voltaremos a este raciocínio ao longo deste capítulo. Consideremos, no primeiro momento, compreender como a categoria gênero foi forjada ao longo da história.

Importante dizer que, na genealogia do conceito de gênero, muitas são as teses defendidas, visto que os estudos nasceram na fronteira com outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a biologia e a medicina. Fazemos essas

referências com a certeza de que não é o nosso propósito enfrentar a recuperação de todo esse percurso teórico. Não obstante, alguns pontos parecem-nos interessantes para pensar a construção do nosso processo de análise junto aos trabalhos das artistas. Vejamos as abordagens mais marcantes.

Segundo a antropóloga Adriana Piscitelli (2009), o conceito de gênero foi elaborado por pensadoras feministas que buscavam desmontar o discurso em torno da naturalização do sexo segundo o qual

[...] as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de condições naturais e as desigualdades entre uns e outros são percebidas como resultado dessas diferenças (PISCITELLI, 2009, p. 119).

Em outras palavras, o que a autora estava pontuando era o peso atribuído ao sexo, fosse pela ciência, fosse em seus usos coloquiais da linguagem, como algo remetente a essas distinções inatas e biológicas, o que nos encaminhou, durante uma parte significativa da história, a pensarmos o gênero como um corpo binário, sexuado e normatizado. Essa definição correspondeu às estruturas ligadas ao patriarcado incapazes de explicar as relações socioculturais com as quais foram associadas à masculinidade a força, a razão e o poder; e à feminilidade, a objetificação do corpo, a fragilidade e a sensibilidade. Esse pensamento que associou o gênero a características biológicas foi responsável por naturalizar a violência contra as mulheres de modo geral, ao mesmo tempo que também enfatizou a força e a superioridade do homem.

Desde o nascimento, aprendemos, assimilamos e reiteramos determinados comportamentos associados a uma performatividade de gênero, baseada em uma heteronormatividade compulsória, que impõe determinados papéis sociais vinculados a uma divisão binária dos sexos. Algo construído, ensinado, restaurado e incorporado. Com frequência esses traços considerados inatos, nos diz Piscitelli (2009), são decorrentes de distinções corporais que associavam a feminilidade à capacidade reprodutiva e a ela qualidades associadas ao maternal, ao familiar e ao doméstico. Convém reiterar que essas discussões ganharam expressividade a partir da década de 1960, mas foram nos anos 1970 que o “modelo de mulher” foi colocado em xeque a partir de conquistas sociais como a invenção da pílula anticoncepcional, que pôs um limite ao viés reprodutivo, entrando em cena a autonomia delas.

Dois nomes são importantes para a contribuição e evolução desse debate, iniciado a algumas décadas atrás. São eles: o da antropóloga americana Margareth Mead (1901-

1978)<sup>9</sup> e o da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986)<sup>10</sup>. Ambas, em suas teses, desconstruíram os limites biológicos para a leitura de gênero ao considerar que não se poderia converter questões sociais em questões biológicas. Mead, por exemplo, voltou-se para os comportamentos sociais ao examinar sociedades tribais na Nova Guiné na década de 1930. O que a levou a conclusão de que, de fato, não havia relação entre temperamento inato e sexo biológico, podendo-se identificar traços maternais nos homens em tribos específicas, assim como perfis de liderança em mulheres em outras sociedades, reforçando que esses comportamentos são devedores de uma ordem cultural, ao contrário do que supunha a errônea associação aos traços inatos relacionados ao sujeito.

Conforme discorre Piscitelli, a antropologia foi central nessa discussão sobre os papéis sociais e o caráter cultural da diferença sexual. Essa perspectiva foi atraente porque “[...] conectava a estrutura social à formação da personalidade de maneira relativamente simples. E isso ocorre por meio da sociabilização, ou seja, da incorporação das normas relativas ao papel feminino e ao masculino” (PISCITELLI, 2009, p.131). Assim, aprendemos a ser mães, filhas, a desempenhar uma determinada função, seguindo um conjunto de normas e condutas sociais. Daí a ideia de performar feminilidades e/ou masculinidades estarem vinculadas a esse conjunto de normas incorporadas e atuadas em roteiros previsíveis. O que levava a crer, como bem pontuou Piscitelli, que quem não correspondesse ao que se esperava como conduta específica relacionada à determinados papéis sociais, tinha se desviado nesse processo de socialização.

---

<sup>9</sup> Ao lançar o seu livro *Sexo e Temperamento* sobre as sociedades tribais da Nova Guiné, Mead não fez referência diretamente ao termo gênero. O que ela chamava atenção, na época, era para a falsa simetria entre os comportamentos sociais e a relação entre o sexo, tal como previa a biologia e a medicina. Ao contradizer essa tese, a antropóloga afirmava por tabela que tais comportamentos eram adquiridos, construídos, assimilados e, neste sentido, não podiam ser fixos, tendo o homem determinadas características e as mulheres outras, pois, em tribos distintas, ela notou características ditas “femininas” presentes em homens e em outras ditas “masculinas” presentes nas mulheres, a depender da tribo estudada, o que comprovava a sua tese de que esses comportamentos são aprendidos e partilhados socialmente. Como considerou Piscitelli (2009), Margareth Mead apontou para o caráter de construção social da diferença sexual, sem se preocupar com as relações de poder que adivinham destas construções.

<sup>10</sup> O pensamento de Simone de Beauvoir é marcado pelo feminismo de segunda onda, o qual lançou luz sobre a questão da igualdade entre homens e mulheres. Em *O Segundo Sexo*, 1949, a filósofa chamou a atenção para o lugar de inferioridade ao qual havia sido reduzida as mulheres, presas à vida doméstica, ao contrário dos homens que se encontravam no centro da sociedade, em destaque na vida pública, na ciência, na política. A questão para ela não era de natureza biológica, mas como a civilização moderna produziu a ideia de um feminino. A existência de uma sociedade patriarcal, como sistema de organização social, foi o impeditivo para a realização das mulheres como sujeitas autônomas. Para que houvesse uma transformação desse paradigma, era preciso que as mulheres lutassem pela igualdade entre os sexos, ou seja, que a mulher se igualasse ao homem. O que estava em pauta para Beauvoir eram as relações de poder entre homens e mulheres. Beauvoir é considerada como precursora desse feminismo de segunda onda. Diferente de Mead, não se debruçou sobre as diferenças sexuais, pois considerou que a mulher sempre ocuparia uma posição subalterna dentro das sociedades patriarcais.

Embora essa corrente explique a contribuição cultural para o reconhecimento de determinados papéis sociais, contextualizando que tais comportamentos respondiam a processos de aprendizado e não algo natural e biológico, ela não foi eficiente na sua justificativa sobre a desigualdade de gênero. É com a publicação do livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), que essas preocupações em torno do que confere poder a essas diferenças são testadas e debatidas. O que Beauvoir estava obstinada, na época, era combater uma educação direcionada ao público feminino pautada na servidão aos homens, ao declarar: “[...] ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto” (BEAUVOIR, 1980, p.9 apud PISCITELLI, 2009, p.132). Ao trazer à baila essa reflexão, a escritora colocava em destaque a posição da mulher como uma construção social.

A categoria mulher, concebida pelo feminismo de segunda onda, tratou as mulheres como iguais em relação a todo o tipo de opressão e dominação masculina vividas por elas, fosse na esfera pública, fosse na privada; e, ao considerar os problemas vividos pelas mulheres como “universais”, terminou por produzir inúmeros equívocos dentro do próprio feminismo, pois o que se colocava em questão, naquele momento, eram as experiências comuns em torno do casamento, da família, da maternidade, de onde foi extraído o slogan *o pessoal é político*, expressão que definiu bem o período, que teve como parâmetro, no interior dessas relações de poder, o sistema patriarcal.

Como explica Piscitelli (2009), o termo patriarcado perdeu o seu referencial em função da evolução social e da(s) conquista(s) das mulheres nas décadas seguintes. Conforme a autora pontua nesta revisão do conceito, o termo foi útil para provar que essas diferenças em nada diziam respeito às questões de natureza biológica, e sim, tratava-se de construções sociais e disputas entre os gêneros. E reiterava: “[...] o objetivo de criar um sujeito político fez com que, durante muito tempo, o pensamento feminista destacasse a identidade entre as mulheres, concedendo pouca atenção às diferenças entre elas” (PISCITELLI, 2009, p. 14). Essa desatenção para com as diferenças entre as diversas mulheres, em especial as pretas e trans, fez do sistema sexo/gênero, uma teoria incapaz de dar conta de outras corporalidades. Por exemplo, foi a partir das exigências das feministas negras que o gênero foi repensado como “[...] parte de sistemas de diferenças, de acordo com as quais as distinções entre feminilidade e masculinidade se entrelaçam com as distinções raciais, de nacionalidade, sexualidade, classe social e idade” (PISCITELI, 2009, p. 15). O que as feministas negras punham em discussão era o

confinamento na oposição universal do sexo, que colocava a mulher como espelho do homem. Ou melhor, como diferença do homem. O sujeito deixava de ser visto como constituído pela diferença sexual para ser compreendido a partir de um leque maior que incluía os códigos culturais, linguísticos e raciais (LAURETIS, 1987).

Na primeira edição de *Tecnologia de gênero* publicada em 1987, Teresa de Lauretis, autora italiana, parte da construção teórico-filosófica erguida por Michel Foucault em *História da Sexualidade* (1976), quando este argumenta que a sexualidade, antes vista como algo íntimo e particular, na verdade, era algo construído na cultura de acordo com os interesses políticos da classe dominante. A tecnologia sexual, como um conceito de maximização da vida, fez do sexo, na tese de Foucault, uma preocupação do Estado. Nessa lógica, pode-se dizer que nenhum corpo foi mais vigiado e controlado do que os corpos das mulheres e os das dissidentes de gênero.

Na acepção de Lauretis, as feministas na década de 1970 já estavam preocupadas com a imagem que o cinema e as artes em geral vinham construindo sobre a imagem das mulheres, restringindo a participação delas a um corpo objetificado, um “[...] lócus primário do prazer sexual”. O cinema, como uma tecnologia de gênero, como ela mesma sugere, foi lido como um espaço representativo capaz de legitimar determinados aspectos sociais e culturais, ressaltando a polaridade masculino/feminino em que esse feminino era percebido/compreendido como seu oposto complementar. Para Lauretis, a saída consistia em pensar o gênero de outra forma, qual seja:

[...] reconstruí-lo em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal [e para isso] precisamos nos afastar do referencial androcêntrico em que gênero e a sexualidade são (re) produzidos pelo discurso da sexualidade masculina (DE LAURETIS, 1987, p. 227).

A tese sobre a heterossexualidade compulsória estava associada a um poder-saber, ou seja, a um poder que produzia normas, leis e determinações. Falar sobre a sexualidade era possível, na concepção de Foucault, aqui revistada pela autora, desde que aceitássemos os seus termos restritos a um poder heterossexual. Portanto, quando feministas como Monique Wittig fizeram oposição a esse discurso, elas recuperaram, nas palavras de Lauretis, “[...] o sentido da opressividade do poder enquanto imbricada nos conhecimentos institucionalmente controlados” (LAURETIS, 1987, pp. 227-228).

A contribuição de Teresa de Lauretis à nossa pesquisa se faz a partir dessa outra forma de ver o gênero, que implica uma tecnologia, as formas de inscrição, que tanto podem derivar de processos artísticos, de gêneros literários, cinematográficos etc. como

podem partir de teorias. Seja o campo teórico ou o prático, as tecnologias são capazes de promover ou implantar representações de gênero dentro do sistema poder-saber dominante; como, também, essa é a verdadeira contribuição, podem romper com esse sistema produzindo uma inscrição que se dá às margens dos discursos hegemônicos, “[...] propostos de fora do contrato heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas” (LAURETIS, 1987, p. 228).

Um pouco antes de Teresa de Lauretis criar o conceito de *Tecnologia de Gênero*, a autora feminista Donna Haraway (1985) já estava com as armas em punho e pronta para fazer a crítica ao feminismo marxista, que pensava o gênero a partir de categorias isoladas como raça, classe e gênero. O pensamento radical de Haraway vai ser importante à época, justo porque é com ela que se começa a dar os primeiros passos para o que hoje chamamos de interseccionalidade, quando é proposto uma revisão do gênero, contestando um único modo de ser mulher e criticando os feminismos que giram em torno de uma unidade essencial. Seguindo essa corrente, encontramos outras publicações importantes, a exemplo de *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, escrita por Joan Scott, em 1995. Apesar da relevância, o estudo ainda estava limitado ao conceito sexo-gênero. É a partir dos estudos de Judith Butler (2003; 2019; 2021) e mais adiante de Paul Preciado (2016; 2022), entre outros autores igualmente importantes, que essa estrutura começa a ser, de fato, reavaliada.

O desenvolvimento desse pensamento levou à revisão do sistema que colocava o sexo como uma categoria fixa relacionada à natureza, e o gênero, à cultura. O que entrava em vigor por meio do pensamento de teóricas contemporâneas como Judith Butler (2003) era o entendimento de que sexo e gênero são a mesma categoria, deixando de tratar como anomalia outras pessoas como os intersexos, as travestis e as transgêneros. Em outras palavras, seria redutor tratar a categoria gênero dentro de um pensamento pautado na divisão binária entre feminino e masculino. Essa formulação radical sugere, nas palavras de Butler, que

[...] os corpos sexuados podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais. Se o sexo não limita o gênero, então talvez haja gêneros, maneiras de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que não são de forma alguma limitados pela aparente dualidade do sexo. (BUTLER, 2003, pp. 194-195).

A comentadora da obra de Butler, Sara Salih (2017), defende que seus escritos não se restringem a categorizações fáceis, uma vez que todos levantam questões sobre a

formação da identidade e da subjetividade como algo processual. Em sua definição, Butler vai propor pensar como é forjada “[...] a formação do sujeito no interior das estruturas de poder sexuadas e generificadas” (SALIH, 2017, p. 19). Se Butler estava interessada em olhar para os processos pelos quais os indivíduos vão assumindo suas identidades, nós estamos preocupados em olhar para os processos artísticos que usam a performance como esse espaço que nos deixa ver como esses processos se dão e como a arte nos aponta para as condições de emergência desses corpos em ação.

A partir de tais colocações, nos perguntamos sobre a diferença entre performance, performativo e performatividade. Quais são as fronteiras entre os termos? E como elas podem nos orientar como figuras de análise?

Vejamos: o termo performativo foi cunhado pela primeira vez pelo linguista John Langshaw Austin, durante o ciclo de palestra *How to do things with words*, em 1955. O que o filósofo da linguagem descobriu à época foi a realização de ações por meio dos enunciados e não somente a descrição deles, como se compreendia até então. Os enunciados desse tipo, performativos e não apenas constatativos (descritivos), argumenta Erika Fischer-Litche, citando Austin, “[...] no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan”. (AUSTIN, 1955 apud FISCHER-LITCHE, 2019, p. 48).

O performativo para Austin, portanto, estava associado a uma ação. Ao perguntar: “Aceita fulano como seu legítimo esposo?”, “o sim”, embutido na resposta, implicaria uma posição de verdade ou de negação ao enunciado. Para Butler, leitora de Austin, essa identificação de algo como verdadeiro, autêntico ou falso só era possível enquanto um *efeito de verdade*, visto que a ação envolvia múltiplos fatores históricos, sociais e culturais impostos à construção da subjetividade. Em vez de especular que “[...] as identidades são autoevidentes e fixas como fazem os essencialistas, o trabalho de Butler descreve os processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso” (SALIH, 2017, p. 21).

No texto *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*, Judith Butler (1988) recorre à clássica sentença de Simone de Beauvoir “[...] não se nasce mulher, torna-se” para explicar a tese dos atos constitutivos, reinterpretando a partir da fenomenologia de Husserl e Maurice Merleau-Ponty, quando estes explicam a maneira pelas quais os atores sociais formam a realidade cotidiana por meio da linguagem, mas também dos seus gestos. Tal esforço buscava explicar o gênero não como algo estável ou fixo, mas em processo e que faz referência a

uma repetição estilizada dos atos (BUTLER, 2018, p. 3). Essa formulação é reiterada por Butler, quando

[...] desloca o conceito de gênero para além do domínio de um modelo substancial de identidade para um modelo que exige uma concepção de temporalidade social constituída. Se o fundamento da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogênea, existem possibilidades de transformar o gênero na relação arbitrária entre esses atos, nas várias formas possíveis de repetição e na ruptura ou repetição subversiva desse estilo (BUTLER, 2018, p. 3).

Como já o fizemos até aqui neste trabalho, filósofas, como Simone de Beauvoir (1949), serão importantes nesse processo de desconstrução do gênero ao compreender que os sujeitos são o resultado de processos históricos-sociais. Logo, a suposta inferioridade da mulher não advinha de uma condição biológica, e sim de uma condição social, cultural e política imposta a elas. Embora Beauvoir estivesse imbuída em produzir um pensamento pelo qual se pretendia desnaturalizar o gênero, acabou, como firmado, por formular uma teoria essencialista das identidades masculinas e femininas, vistas como fixas e universais. O momento posterior à ideia de um gênero universal corresponderá àquilo que Judith Butler vai chamar de inteligibilidade de gênero, que é a vinculação a uma normatividade que identifica sexo-gênero-desejo. A quebra desse padrão pautado por uma heterossexualidade compulsória, advinda de um pensamento moderno binário, vai produzir outras corporalidades significantes. Para Butler, não há o sujeito feminino ou masculino, mas performances que tanto podem estabilizar as normas quanto rasurá-las, quiçá desmontá-las. O avanço reflexivo em torno dessa teoria produziu a palavra desviante como um significante associado às corporalidades que não condizem com os comportamentos esperados, normatizados, produzindo pessoas que desfazem o gênero, quebram com a sua inteligibilidade e identificações. Recuperaremos em parte o percurso da filósofa em seu esforço de construção da teoria sexo/gênero pelo viés dos atos performativos e produção de uma ficção reguladora.

Em seu percurso crítico, a filósofa e feminista Judith Butler questionou as categorias culturais em torno da chave sexo-gênero, feminino/masculino, que, em sua visão, não davam mais conta da noção de gênero, tendo em vista que esta é uma leitura binária que reduz o gênero a uma ideia biologizante. É com *Gender Trouble: feminism and subversion of identity* (1990; 2003; 2021) que o pensamento de Judith Butler vai ganhar visibilidade. O que estava em evidência nesse trabalho eram como as convenções



e as leis em torno da coerência sexo-gênero-desejo ditavam os corpos, dentro do regime da heterossexualidade compulsória.

Muitos pesquisadores acusam certa negligência em Judith Butler, especialmente no título *Problemas de Gênero* no que diz respeito à materialidade dos corpos. Crítica que ela vai absorver e reformular em *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (1996; 2019), quando, logo nas primeiras linhas da introdução, indaga: “Há alguma maneira de vincular a questão da materialidade do corpo à performatividade de gênero? Como a categoria “sexo” figura no interior desta relação?” (BUTLER, 2019, p. 4). O texto é uma resposta ao livro anterior. Assim, alguns conceitos são revistos e revisitados, a exemplo da diferença sexual. Partindo da leitura de Foucault, Butler vai afirmar que a categoria sexo é desde o início normativa, um ideal regulatório.

[...] o sexo é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. Não se trata de um simples fato ou uma condição estática do corpo, mas de um processo no qual normas regulatórias materializam o "sexo" e alcançam essa materialização com uma reiteração forçada dessas normas. Que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização nunca está completa, de que os corpos nunca estão suficientemente completos, de que os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. De fato, são as instabilidades, as possibilidades para rematerialização abertas por esse processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode voltar-se contra si própria, gerando rearticulações que ponham em causa sua força hegemônica (BUTLER, 2019, p. 4).

A partir dessa consideração Butler nos apresenta o conceito de performatividade de gênero nessa relação com os corpos. Entretanto, é importante considerar, pela perspectiva Butleriana, que a performatividade não pode ser compreendida como um ato singular, deliberado, pois ela é uma prática reiterativa e situacional por meio do qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia (BUTLER, 2019). As normas regulatórias do sexo vão trabalhar de maneira performativa para constituir a materialidade dos corpos respondendo ao imperativo da heterossexualidade. O nome que dá título ao livro – *Corpos que importam* – reforça e deixa visível a força da matriz heterossexual que opera na constituição dos corpos e quais corpos são coerentes dentro do sistema sexo-gênero-desejo. Vejamos o que ela pontua:

Dada essa compreensão da construção como restritiva, constitutiva, seria ainda possível levantar a questão crítica de como tais restrições não só produzem o domínio de corpos inteligíveis, mas também produzem um domínio de corpos impensáveis, abjetos, inabitáveis? Esse domínio não é oposto ao primeiro domínio, pois operações são, afinal, parte da inteligibilidade; o último é o domínio excluído e ilegível que assombra o domínio antecedente como espectro de sua

impossibilidade, o próprio limite para inteligibilidade, seu exterior constitutivo (BUTLER, 2019, p. 10).

Noutras palavras, é por meio da incorporação das convenções, compreendendo-se os atos performativos como uma experiência compartilhada, logo coletiva, que as normas são autenticadas, repetidas, pela força da citacionalidade, conceito que Butler opera a partir de Jacques Derrida. Ou seja, o sujeito feminino e/ou masculino é nomeado por força dos reconhecimentos das citacionalidades normativas a partir do discurso. Essas normas também servem como parâmetros para àqueles que as rasuram. São corpos que sofrem processos de abjeção nessa busca pela inteligibilidade performativa. Nesse sentido, seus estudos oferecem uma alternativa aos modelos existentes que ora estão baseados em processos naturais, biologizantes, outras estritamente culturais. Ao olhar para o sujeito que rompe com certos padrões normativos, a autora o faz sobretudo para pensar a existência de outros corpos para além do feminino e do masculino. E ela realiza esta mudança girando seu pensamento para o corpo.

O que Judith Butler buscava operar com a publicação era a migração do logos filosófico do discurso para o corpo. Ela diz: “[...] comecei a escrever este livro tentando considerar a materialidade do corpo, para logo descobrir que pensar a materialidade invariavelmente me levava a outros domínios” (BUTLER, 2019, p. 7). No lugar de uma construção discursiva, Butler propõe a noção de materialização não como superfície, como um papel em branco, como pensaram algumas feministas ao informar o quanto o social forjava a categoria mulher, mas como um espaço onde as relações se dão e sujeitos podem emergir tanto reiterando as normas, como desestabilizando-as.

Vejamos. Butler, ao declarar que a assunção de um sexo não se dá pela via de uma agência individual, voluntária, o que ela faz é reafirmar que esse ato ou o efeito de assumir um sexo, é imposto e regulado. Até os sujeitos desviantes são constituídos por tais normas, ou seja, são constituídos pela força da exclusão e da abjeção que são produzidas pelas mesmas normas. Trata-se, ela diz, “[...] de uma assunção forçada desde o princípio” (BUTLER, 2019, p. 34). As leis que regulam o sexo são as mesmas leis que identificam e desidentificam os corpos. E, se existe uma liberdade nessa atuação, portanto, na performance, ela se dá exatamente nas brechas dessa lei e é no corpo que esses desvios se materializam e ganham ou assumem uma presença. É o corpo, mais que o discurso sobre ele, que rasura a cena, como paródia, como crítica ou como arte. Nesse sentido, “[...] os limites do construtivismo são expostos nesse limite da vida corpórea nos quais os corpos abjetos ou deslegitimados deixam de ser considerados corpos” (BUTLER, 2019,

p. 40), para serem vistos como inumanos, monstruosos, subalternos. Refazendo a pergunta, Butler nos coloca diante da performance e seus gestos:

[...] é igualmente importante pensar sobre como e até que ponto os corpos são construídos e sobre como e até que ponto os corpos não são construídos e, posteriormente, perguntar como os corpos que fracassam nessa materialização fornecem o “exterior” necessário, se não o apoio necessário, para os corpos que, na materialização da norma, se qualificam na categoria de corpos que importam [*matter*]. (BUTLER, 2019, p. 40).

Ao abordar em sua pesquisa a cena dos artivismos dissidentes sexuais e de gênero do Brasil, o pesquisador Leandro Colling faz eco ao pensamento de Butler quando revela que, nesses casos específicos, não é possível diferenciar performance artística da performance de gênero, tendo em vista que tanto o corpo quanto as experiências vividas fazem parte da performatividade e da performance delas. “[...] O corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte” (COLLING, 2021, p. 23), borrando definitivamente as fronteiras. O que os trabalhos artísticos escolhidos nos apontam, é que os contextos que eles apresentam, usando seus corpos como espaço de ação, refletem as instabilidades que o corpo desafia aos limites da inteligibilidade discursiva. O corpo possui uma gramática própria, gramática esta que pode ser usada, como fora vista em muitos dos trabalhos, como forma de contestar certos lugares e papéis destinados às mulheres e aos corpos dissidentes, sendo a performance uma forma de resistir à simbolização em torno do gênero. Neste sentido, podemos considerar que os corpos efetuam esse poder de mobilizar politicamente. Talvez, por isto, as teóricas feministas tenham, nos últimos anos, investido em recuperar o *status* do corpo.

Nesta perspectiva, as práticas artísticas performáticas podem ser vistas como um modo de olhar e reinventar as cenas políticas de onde elas emergem, onde os corpos femininos, antes vistos em sua posição binária, se reinventam. O corpo não é uma materialidade externa independente, como descreve Butler, investida por relações de poder que lhes são externas, mas é aquele no qual a materialização e o investimento são coextensivos (BUTLER, 2019). O corpo é a materialidade onde uma forma-força age. Não é uma página em branco, o corpo possui repertório, e como tal responde às forças reguladoras, e as respostas podem vir tanto sob modos de comportamentos restaurados, quanto como modos de comportamentos rasurados. O corpo é a dobra, é a contingência, o lugar de abertura para a existência de outras cenas, outros modos de existência, resistência e performatividades de vida.

Quando, por exemplo, as feministas na década de 1970, no Brasil, evocaram um discurso reivindicatório a partir da premissa *o pessoal como político*, sugeria que as questões ideológicas que constituíam o movimento naquele período estavam coadunadas a uma série de outras questões histórico-sociais que informavam saberes aos corpos. Havia por parte das artistas um desejo em criticar a política dos costumes e as tradições sociais e artísticas, visto que estavam impulsionadas por movimentos sociais iniciados em 1968. Inaugurava-se, assim, uma nova forma de relacionar-se com o corpo e com o espaço urbano. É por meio das performances que as artistas vão representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo, projetando um discurso do corpo, como acentuou Jorge Glusberg (2013).

O performativo é, nesta acepção, da ordem da performance. É uma “atuação” que implica em um tempo para a realização da ação, um cenário, a presença do corpo em um espaço físico qualquer e a relação com o outro (COHEN, 2013; GLUSBERG, 2013; TAYLOR, 2013; GOLDBERG, 2015; FISCHER-LICHTE, 2019).

A performatividade (BUTLER, 2003) responde a uma regulação, ou seja, um conjunto de normas que podem, como vimos, ser reiteradas, contestadas, rompidas, *rasuradas*, parodiadas como o fizeram muitas artistas na década de 1970, quebrando a inteligibilidade de gênero, que identificava a casa às mulheres, ou como nos fazem supor na atualidade as performances de Jota Mombaça (1991 -), Ventura Profana (1993 -) e Castiel Vitorino Brasileiro (1996 -). Tais artistas assumem em suas vivências cotidianas, uma feminilidade performática (artística ou não) com suas próteses de silicone, capilares, roupas, gestos e discursos que fazem parte das suas performatividades de vida.

Emerge, diante de nós, uma dupla expressão, a saber: aquela que é da ordem de uma performance de gênero, pois se trata de corporalidades que performam feminilidades em seus cotidianos, afetadas por esta condição na vida, deixando perceber as marcas dessa performatividade de gênero – suas convenções, normas, ritualizações – e que lançam luz a esses traços, quando se expressam artisticamente, exaltando ou corrompendo os gestos identificados ao gênero. Ao traduzir essa condição de gênero em arte, ao exhibir a performance para um público, o que essas artistas fazem é comunicar signos e símbolos ao repetir gestos, rasurá-los ou esgarçá-los, borrando para o outro a possibilidade de separação entre o gênero performado na vida e o gênero performado na arte.

De forma sucinta, o foco nos processos artísticos, na desmaterialização do objeto, o investimento nas performances colocou o corpo à mostra, abandonando a primazia da representação para entrar em vigor a valorização da exibição. As performances,

especialmente aquelas realizadas por corporalidades que se assumiam como sendo do gênero feminino, exaltaram as questões em voga nos anos de 1960/1970, quando a materialidade do corpo ganhava destaque em relação à racionalidade do intelecto. As pautas dos anos 1960/70 alcançaram expressão com as performances, o desejo da mulher e a reivindicação à autonomia do próprio corpo exposto. O corpo nu, a sexualidade, os tabus foram levados para o espaço público, abandonando o lugar de objeto para assumir o lugar de sujeito. O corpo encontrou na repetição dos gestos a marca da sua eloquência, exprimindo, por meio de reiterações, as agressões, sexualizações, subalternizações, ritualizações e subversões, enfim, os traços que os constituem e que estão associados a uma performatividade de gênero.

Quando Valie Export (1940 -), por exemplo, colocou seu corpo em cena artisticamente ou quando se autodeclarou feminista no *Manifesto sobre arte feminista* de 1972, ela reiterou sobre deixar as mulheres falarem:

[...] é o que eu peço para conseguir uma autoimagem definida de nós mesmas, portanto, uma visão diferente da função social das mulheres. As artes podem ser entendidas como um meio de nossa autodefinição, acrescentando novos valores às artes. (EXPORT, 1972).

Ao expor seu pensamento, Export assumiu, em nossa leitura, uma performance de gênero feminista ao fazer determinadas cobranças ao mundo patriarcal, ao mesmo tempo colocou a arte e o corpo como um lugar de expressão não só para a circulação desse pensamento/conhecimento, mas, também, como local expressivo, fazendo uso da razão e do sensível. Ousamos afirmar que estamos lidando com um uso complexo desses termos: a performatividade de gênero como lei regulatória das construções sociais; a arte da performance como expressão de uma estética, e os estudos de performance como lente metodológica que nos possibilita ler os processos socioculturais, usando o roteiro como categoria analítica.

O que estava em questão era a performance como prática artística, reverberando uma performance de gênero com suas rasuras, subversões e instabilidades. É neste sentido que a performance pode ser compreendida como uma prática e, também, como uma episteme, uma lente metodológica, pois deixa ver relações, estruturando conhecimentos e pensamentos sobre o espaço-tempo vivido tanto pelo presente quanto pelo passado.

Neste gesto analítico, podemos considerar que, por mais radicais que fossem as performances desse período, anos 1960-1970, elas reverberavam um modo de ser “mulher” baseado numa ideia de universalidade. Uma identidade fixa que deixava notar

as diferenças pela ausência de outros atores sociais e não pela sua presença. As performances apontavam, por conseguinte, para problemas domésticos vividos por um perfil de mulher e não por todas as mulheres. Neste sentido, a consolidação dos estudos de gênero a partir dos anos 1990, como sendo um estudo relacional, vai desconstruir a categoria mulher como universal, redefinindo as identidades a partir das relações de classe e raça – ou seja, o gênero como uma performance, um instrumento metodológico (SCOTT, 1995), que nos deixa ver as relações de poder.

Artistas como Michelle Mattiuzzi (1983 -) e Jota Mombaça (1991-), por exemplo, vão nos instigar sobre esses tensionamentos ao buscarmos, a partir dos processos artísticos, desmontar a lógica binária e colonial que cerceiam corpos que não correspondem aos padrões. Neste sentido, o corpo se configura como uma arquitetura importante porque é por meio dele que as performances se dão, tanto aquelas que reforçam a inteligibilidade social do gênero, com a reiteração de determinados comportamentos restaurados, como é através dele, do corpo, que as normas poderão ser rompidas, nos permitindo ter acesso a uma multiplicidade de configurações em torno do gênero. Depreende-se que o corpo, enquanto matéria, é efeito de uma regulação, ainda que possa atuar desconstruindo esse efeito. Butler nos diz: “[...] a formação do sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir” (BUTLER, 2001, p. 156).

O que Butler explica é que o abjeto é aquele que desvia da norma, do efeito discursivo que age sobre o corpo quando, a partir do nascimento, é ordenado a responder à pergunta: é menino ou menina? Nesta lógica, o gênero funciona como tecnologia “coercitiva” que reduz o sujeito a um modelo reiterativo e citacional (Butler, 2003). Por exemplo, existe um ritual no “ser mulher”, algo que se repete e se renova cotidianamente? Até que ponto essa performatividade pode limitar as performances?

Colling confirma nossa tese ao refletir sobre o pensamento de Judith Butler quando diz:

[...] os corpos são efeitos de uma dinâmica de poder, que a construção do sexo também opera com uma norma cultural que governa a materialidade dos corpos e que a heteronormatividade possibilita a existência de determinados corpos como humanizados e outros corpos como abjetos, aqueles que não gozam o status de sujeito (COLLING, 2019, p. 7).

O que Colling (2019) quer elucidar, citando Butler (2003, 2008), é que a ideia de um gênero construído deve ser rechaçada tanto quanto a ideia de um gênero essencialista e ontológico. Em outras palavras, não existe uma ideia voluntarista do gênero, algo de uma agência individual, muito menos determinada pelo nascimento, mas algo que é da ordem da incorporação e que governa a materialidade dos corpos, borrando a separação sexo/gênero, transformando-os em uma única face. Logo, ao fazermos a pergunta onde começa a natureza ou onde é a cultura que está incidindo sobre o corpo, o fazemos, segundo Butler, a partir das normas. Vejamos:

Esse processo de distinção terá alguma força normativa e, de fato, alguma violência, pois ele pode se construir apenas através do apagamento; ele pode limitar uma coisa através da imposição de um certo critério, de um princípio de seletividade (BUTLER, 2001, p. 165 apud COLLING, 2019, p. 8).

Explicamos melhor. Quando artistas como Michelle Mattiuzzi e Jota Mombaça, por exemplo, exibem seus corpos “inadequados” aos padrões em suas performances de gênero, cotidianas, como faz Mattiuzzi ao mostrar seu corpo “gordo” e preto na rua; ou nas manifestações artísticas de suas performances, elas desorganizam as convenções associadas a uma performatividade de gênero. O corpo se sobrepõe ao discurso causando um ruído, um desconforto àqueles que os veem andando nas calçadas urbanas, gesticulando ou produzindo arte. É a reiterabilidade da existência que insiste em ser o que se é, ora restaurando, ora subvertendo leis – que se pode (re)inventar-se, como dissemos – criando outras rotas, produzindo novos discursos.

Como referido por Alexandre Araújo Bispo (2013), crítico de arte, curador e pesquisador, para a Revista *O Menelick 2º*, é difícil conseguir dissociar os momentos em que Michelle Mattiuzzi está fazendo arte, daqueles em que não está. Pois o corpo funciona para ela como uma máquina de guerra de alto poderio bélico, uma expressão que é ao mesmo tempo biográfica e experiência social. Em suas performances, a artista escolhe bagunçar os sistemas de identificação binários que classifica as pessoas em: “[...] negro, branco, homem, mulher, travesti, fantasia e realidade, intimidade e vida pública, celebridade e racismo, religião e sofrimento e outros pares de oposição” (BISPO, 2013).

É amontoando vida e performance que Michelle Mattiuzzi define suas escolhas na *performance art*. Como na imagem escolhida, as questões sobre o corpo negro/a/e aparecem em seus trabalhos compondo intenções, ideias e experiências. Meus pés, reflete, “[...] ocupam as frestas, eles sentem cada passo; somente a experiência do meu corpo

pode dar conta de tudo isso que vivo durante as ações performáticas e, principalmente, diante da vida/arte ou arte/vida” (MATTIUZZI, 2013, p. 1).

**Figura 2** –Experimentando Vermelho em Dilúvio, Musa Michelle Mattiuzzi, RJ, 2016<sup>11</sup>



Foto: Matheus Ah

Ao nos debruçarmos sobre os significantes que seu estar no mundo nos provoca, socialmente ou artisticamente, o fazemos a partir de regras, convenções, normas, que atuam e sempre atuaram sobre esse corpo de maneira violenta. É o corpo abjeto que nos espreita, que nos desafia. E ao seguirmos o rastro desse pensamento, questionamos: é possível a separação entre arte e vida em trabalhos que fazem uso do corpo e abordam as questões de gênero? Ou essas questões estão atravessadas e nos levam a refletir também sobre as transformações em torno dos estudos de gênero e suas performatividades? Este questionamento é importante, pois é a chave para pensarmos as performances como manifestações artísticas.

Ao inferir que o corpo é um referente evasivo, Butler se aproxima de um pensamento relativo às artes quando usa o corpo como dispositivo de criação. Seja com a dança, o teatro contemporâneo ou as artes visuais, o corpo comunica que deseja

<sup>11</sup> *Experimentando Vermelho em Dilúvio*, 2016, documentário dirigido por Michelle Mattiuzzi, Luciano Carneiro, Matheus A e Elton Sara Panamby. Acessado em 10.08.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=VNSbWM4aCDg>



comunicar, que deseja tornar um significado visível. O corpo não quer produzir razão, discurso, e sim instabilidades. As lutas feministas e *Queer*, segundo Butler, junto com as artes, a nosso ver, “[...] podem promover a desintensificação com essas normas regulatórias que materializam a diferença sexual” e racial (BUTLER, 2001, p.156 *apud* COLLING, 2019, p. 9).

As performances, mesmo aquelas realizadas para câmera, como é o caso de *Experimentando Vermelho em Dilúvio* (2016), da Musa Mattiuzzi, estarão sempre no limiar entre a arte e a vida, com seus traços sociais e culturais que compõem essa corporalidade, e onde essa relação, arte e vida, são levadas ao extremo. O corpo na arte da performance ativa/afeta, por consequência, outros corpos nesse lugar da vida. É a comunhão de saberes do vivido que possibilita a comunicação e a transmissão de saberes, pois o corpo é instrumento da linguagem e a performance é essa rede de relações, pela qual podemos tornar visível uma tomada de posição política.

Como as performances atuam por retroalimentação, não lhes cabe a tradução pura e simples de seus códigos, mas a identificação a partir do sensível experienciada pelo corpo em cena (mesmo que a cena seja vista pelo visor da tela). Ao acionar subjetividades a partir da performance, as artistas convocam e evocam sentimentos semelhantes naqueles que com ela se relacionam. O conhecimento não é ativado de modo racional, mas, por meio da experiência, na possibilidade de se reconhecer nos processos de vulnerabilidade e/ou nas construções positivas ou subversivas das identidades.

É neste sentido que Butler (2003; 2021) considera a inteligibilidade de gênero uma série de convenções que nos informam sobre cenas discursivas que tanto potencializam quanto limitam as performances. As cenas discursivas podem ser lidas como *roteiros* que nos ensinam sobre a sociedade patriarcal, a heterossexualidade compulsória, sobre o que representa “ser uma mulher” e as opressões de gênero, às quais elas estão subjugadas, pois aprendemos a ser mulher, a performar “uma feminilidade” por meio de artifícios estéticos, simbólicos e linguísticos.

**Figura 3** – performance *A gente combinamos de não morrer*, Jota Mombaça, BH, 2018.



Foto: Guto Muniz

**Figura 4** – *Experimentando Vermelho em Dilúvio*, Musa Michelle Mattiuzzi, SP, 2016



Foto: Marcelo Paixão

Judith Butler atribuiu à performance o meio de construção dos gêneros uma vez que performar, em sua acepção, significava repetir atos de forma estilizada diante de uma audiência. Essa consideração nos pareceu potente quando combinada com a arte da performance. É como se o trabalho artístico fosse alimentado diretamente por essas estratégias políticas, preferencialmente quando diante de artistas feministas, negras e dissidentes de gênero. Especialmente, se considerarmos que performar para Butler (2003, 2021) é se constituir como sujeito, aceitando e reiterando determinadas regras que conformam uma determinada inteligibilidade de gênero, reforçando proibições e tabus, ou indo de encontro aos estados normativos que modelam essa mesma inteligibilidade, conforme referido nas linhas anteriores. A performance é, portanto, para Butler, citacional, pois ela nunca repete mimeticamente um modo de agir em termos de papéis de gênero, ao contrário, ela sempre reativa determinado modelo com o propósito de produzir diferença.

Ao aproximar nossas reflexões a partir dos processos artísticos concebidos na América do Sul, observamos o corpo violado como uma marca que se repete nas performances. A mulher artista latino-americana, ainda que, pessoalmente, muitas delas não tenham vivido na pele as marcas que constituem essa violência de gênero, reconhecem a própria vulnerabilidade, dando um peso dramático às suas performances. Os corpos surgem dilacerados, grifados pelos feminicídios, pela submissão, pela exclusão, como apresentado pela artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), pela brasileira Letícia Parente (1931-1991) e, mais recentemente, pela artista guatemalteca Regina José Galindo (1974 -), ao se debruçar sobre as questões urgentes de uma América Latina em estado de exceção. Em texto publicado no livro *Telarañas*, 2017, Galindo se pergunta: “Que dirão de mim se um dia apareço morta? Dirão talvez que eu mereço”. Afinal, quem se importa com o corpo feminino, indígena, negro e latino?

O corpo em cena fornece conhecimento a partir do repertório político que ele aciona tanto quando repete determinados comportamentos, quanto inventa, fabula, rasura certa ordem simbólica. O corpo em performance seria uma espécie de espaço liminar, aquele que quebra com as normas que dele se espera. É assim que os corpos das mulheres cis e trans rompem com os roteiros patriarcais que as colocam em lugares subalternos e invisíveis na primeira parte do trabalho e mais acentuadamente na segunda parte. Nessa nova cena, em torno das performances de gênero e dos novos feminismos, localizada temporalmente a partir dos anos de 2010, o pensamento de Judith Butler e das feministas negras parece contribuir de forma radical.

Antes de fecharmos o capítulo, é importante salientar que o conceito de abjeto também foi incorporado pela arte. Sobre esse conceito nos deteremos no próximo tópico, de modo a compreendermos melhor a relação entre o termo empregado pelos estudos de gênero e o seu uso pelos teóricos da arte.

## 2.4 O ABJETO É VIBRÁTIL

O conceito de abjeto foi explorado nas artes e nas teorias sobre gênero (BUTLER, 2003) como sendo a condição na qual a posição de sujeito é perturbada. Tal definição foi descrita por Hal Foster (2017), crítico e historiador da arte norte-americano, quando propôs a leitura do termo como um espaço de ruptura, de quebra com as normas e desestabilização das convenções, ao abordar o corpo violado, virado do avesso e o que esses trabalhos evocam de subjetividade.

No texto *O retorno do real* (2017), o autor aspira duas abordagens distintas – a primeira, relacionada a um ilusionismo, quando o real é ativado a partir do encontro do corpo do artista com objetos esquisitos, como objetos de infância que voltam do passado, proposição que poderia nos remeter a um enfoque surrealista. A segunda rechaçaria “[...] o ilusionismo, numa tentativa de evocar o real em si mesmo. Esse é o âmbito primordial da arte abjeta, que é atraída para as fronteiras derrubadas do corpo violado” (FOSTER, 2017, p. 144-145).

Foster parte da definição traçada pela crítica literária Julia Kristeva (1980) em *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Para a autora, o abjeto seria aquilo que foi expelido pelo corpo – o estranho, literalmente o outro. A professora de História e Teoria da Arte da Universidade Federal da Bahia, Rosa Gabriella Gonçalves, completa a reflexão ao abordar o abjeto como

[...] uma substância com uma carga psicológica, frequentemente imaginada, que existe entre um sujeito e um objeto; algo ao mesmo tempo estranho e intimidante, que expõe a fragilidade daquele sujeito, bem como uma distinção entre aquilo que lhe é interior e exterior” (GONÇALVES, 2016, p. 237).

Retomamos Foster para pensar o termo pela perspectiva do trauma, como algo de uma ordem inominável, impossível de ser simbolizada, aquilo que se repete como ferida. Butler vai tratar o abjeto como lei. Partindo dessas definições nos perguntamos: não pode ser a lei algo absolutamente traumático ao limitar aquilo que o sujeito é (ou pode vir a

ser) em termos de uma performance de gênero? É neste sentido que acreditamos ser possível articular as definições elaboradas por Foster (2017) e Butler (2018) ao compreender o abjeto como [...] “uma condição da qual o sujeito precisa se livrar para poder se tornar sujeito” (GONÇALVES, 2016, p. 237).

O termo abjeto foi referenciado em Butler ao trazer a figura da travesti e seus espaços de aparição. Se essa performance de gênero estivesse sendo dramatizada numa peça, por exemplo, haveria, em sua tese, por parte do público, um respeito a esse corpo social. Contudo, quando visto em espaços coletivos, esses mesmos corpos seriam/são rejeitados e vistos como uma ameaça. O pensamento de Foster (2017) e Butler (2018) podem, neste sentido, ser complementares, posto que o abjeto ao expor a sua operação, como reforça Foster, nos ajuda a refletir, como sugere Butler, sobre as estruturas de poder que operam sobre os corpos.

Embora nossa pesquisa e os trabalhos escolhidos não desviem para um corpo em sofrimento, a premissa de olhar para esse corpo e o que dele evidência ou evoca, enquanto subjetividade, nos parece desafiador. A ambição dessa interpelação é trazer a ferida à cena para que ela possa ser investigada. Se Foster olha para um determinado grupo de trabalho para pensar o trauma, nós recorreremos a outros, seguindo sua abordagem, para pensarmos sobre as questões de gênero e raça, e como essas questões foram e continuam sendo tratadas pelas artistas e como esses trabalhos têm ecoado outros modos de vida.

O percurso que o crítico se empenha nos interessa na medida em que ele expõe a crise que essa corporalidade nos coloca. O corpo não aparece como um objeto apaziguado, ao contrário, ele expõe a ferida. Ao recorrer ao termo, Foster não o faz com vias de romper com a ordem, mas de a expor em crise, “[...] registrar seus pontos não só de colapso (*breakdown*), mas de superação (*breakthrough*), as novas possibilidades que tal crise poderia abrir” (FOSTER, 2017, p. 149).

Todavia, Foster recorre a imagens que, de tão abjetas, no sentido mesmo de repulsivo, terminam por esvaziar-se de sentido. As imagens a que o nosso trabalho se debruça diz respeito mais ao trauma, tal como ele o descreve no final do capítulo, do que ao sentido repulsivo. Assim, relata: “[...] na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, e nesse registro psicológico o sujeito, embora perturbado, volta como testemunha, atestador, sobrevivente.” (FOSTER, 2017, p. 158).

Para o autor, esse pensamento conduz a uma virada significativa na arte contemporânea, dado que o retorno do real converge no retorno ao referencial. Convém pontuar que o referencial não deve ser tomado como uma mímica da realidade, mas, ao

tirar o véu conceitual dos anos 1960 e 1970, a produção artística contemporânea, sobretudo os trabalhos aqui escolhidos, não escondem, muitos deles, essa relação quase confessional e mais direta com a realidade vivida, não para duplicá-la, ou simplesmente representá-la, mas para fabulá-la, produzindo outras rotas, outros imaginários, ainda que muitas vezes o faça com olhos realistas. Podemos dizer que esse espaço performático é composto por uma forma-força.

Em outras palavras, o que apontamos é a contribuição das artes do corpo, as artes performáticas, como esse espaço-tempo capaz de produzir outras formas de vida seja em sua potência criativa, seja em sua potência perceptiva. Ao religar as performances de gênero às artes performáticas, as artistas possibilitam a rearticulação de forças vitais outras e, também, em nossa concepção, requisitam da crítica outros critérios para as suas análises. Neste ponto, os estudos de gênero e os estudos de performance têm oferecido modos produtivos de operar e produzir relações entre si.

A psicanalista Suely Rolnik (2018) refletiu sobre essa *forma/força* que nos atravessa, partindo da tese sobre os *perceptos e afectos* escritos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. A forma é como percebemos tudo a nossa volta, e a força é uma dimensão que nos atravessa, só possível pelos encontros com paisagens, ideias, processos artísticos (ROLNIK, 2018). É desse encontro que saímos, em tese, transformados, provocados e esses movimentos podem tanto nos elevar quanto nos fazer regredir. Esses afetos entram em contato com a nossa emoção vital. E, como tal, eles não são passíveis de serem nomeados, pois se trata de um saber extracognitivo.

Vejamos o que nos fala Rolnik acerca desses processos:

O percepto é distinto de percepção, pois consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações. Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que correspondem ao sentido usual dessas palavras nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma “emoção vital”, a qual pode ser contemplada nessas línguas pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir; sentido que, no entanto, não se usa em sua forma substantiva. Perceptos e afetos não têm imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam – enfim, nada que o expresse – e, no entanto, são reais, pois dizem respeito ao vivo em nós mesmos e fora de nós. Eles compõem uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo.” (ROLNIK, 2018, p. 53).

Podemos refletir que, ao relatarem a si nas performances, as artistas produzem em seus corpos e naqueles que com elas se relacionam germinações/vibrações, enfim, *afectos*. Os *corpos vibráteis*, tal como descrito por Rolnik, são constituídos pelos:

[...] efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disto. (ROLNIK, 2018, p. 38).

Por isso, é tão caro pensarmos as performances artísticas como uma expressão das performances de gênero como algo que se retroalimenta e, com isso, podem tanto restaurar saberes, quanto podem, sobretudo, rasurar e perturbar roteiros previsíveis. Nessa micropolítica, “[...] as ações do desejo consistem, portanto, em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído” (ROLNIK, 2018, p. 61).

A performance como esse campo relacional é também o lugar onde essa *forma-força* se processa, em que esses comportamentos restaurados podem ser transmutados, rasurados, em que o *abjeto*, constituído pelas normas, produz o desconforto que pode causar a ruptura com a própria norma. A arte, em especial a performance, convoca o corpo a agir, a colocar em cena *forças* que são da ordem das políticas de gênero. Nas palavras de Rolnik, gera-se com isso uma tensão entre

[...] de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da “conservação das formas em que a vida se encontra materializada” e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da “conservação da vida em sua potência de germinação”, a qual só se completa quando tais embriões tomam consistência em outras formas da subjetividade e do mundo, colocando em risco suas formas viventes (ROLNIK, 2018, p. 39).

Assim, quando forças obscuras, como àquelas vividas nos anos 1970, ou como as que foram produzidas durante a ascensão de um governo de extrema direita no Brasil a partir de 2018, reaparecem, é compreensível perceber essas duas políticas do desejo, a saber: as ações impulsionadas pelas forças conservadoras e restauradoras das normas, e as ações disruptivas, responsáveis pela emergência de cenas de dissenso e a aparição de outras corporalidades.

Por isso, supomos ser a performance de gênero e a arte da performance quem melhor tem tensionado esses campos provocando mudanças visíveis na vida em sociedade, pois o artista é esse sujeito, esse canal aberto que aponta para a história e as historicidades, que capta e traduz essas forças, produzindo com seu corpo ou por meio do

seu corpo essas experiências, dando forma, não como verdade, mas como provocação a esse embrião de mundo que habita silenciosamente em outros corpos sem que eles percebam. É preciso, reforça Rolnik,

[...] traduzir o afeto ou emoção vital, com suas respectivas qualidades intensivas, em uma experiência sensível – seja pela via do gesto, da palavra etc.–, e que esta se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura atual (ROLNIK, 2018, p. 42)

Neste cenário conceitual, consideramos que as artes visuais se organizam, a partir dos anos 1960, como esse espaço político frutífero que nos deixa ver essas transformações, a partir do corpo performático. A inscrição dos femininos, aspecto que interessa diretamente a esta pesquisa, assume uma pluralidade a partir das corporalidades presentes em cena ou que performam para uma câmera. É o corpo que deixa ver as relações, as tessituras, as repetições e as fraturas. É ele a interrogar a inteligibilidade social do gênero, a quebrar a norma, a deixar visíveis as fissuras. Por isso, a corporalidade das artistas nos é cara, porque elas jogam luz em algo que é da ordem da performance, ou seja, da relação, e justo por isso carrega uma prática que pode ser reiterativa ou disruptiva, produzindo um conhecimento sobre o modo como essas corporalidades se moveram no passado e se movem no presente.

Muitos são os estudos em torno da performance e muitas as conceituações. Porque complexo, o termo se tornou escorregadio. Apesar dessa consciência, nos agarramos aos seus múltiplos tentáculos, por acreditar que deles vêm os insumos que precisamos para defender a tese dos *atos de transferência* e produção de conhecimento que se dão *no e através do corpo* em performance.

A seguir, vamos traçar um breve panorama sobre a arte da performance. O termo, cunhado pelos americanos, apontava a atenção para o corpo, o não verbal, a presença física e a efemeridade do evento, rompendo com o apelo teatral das performances vinculadas ao teatro dramático. As primeiras performances aconteceram, principalmente, nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. É sobre esse breve contexto que trata o próximo capítulo.



### 3 O CORPO PEDE PASSAGEM

*Art is a way of survival*

(Yoko Ono)

Na aurora dos anos 1970, a arte da performance surgia inspirada pelas noites futuristas<sup>12</sup> e pelas contestações dadaístas<sup>13</sup>. Em comum com esses movimentos da virada do século XX estava o interesse pela qualidade expressiva do corpo, como as abordagens promovidas pelos *happenings*, pela *live art* e pela arte conceitual. Sua consolidação como expressão artística definiu um período em que a arte buscava a desmaterialização do objeto, indo ao encontro das ideias e do pensamento como processo de trabalho, forjando-se como uma linguagem que confrontava o sistema, se negando à comercialização, buscando a liberdade e a experimentação em detrimento da técnica e da forma, contra o olhar da arte como objeto sagrado.

O termo *Happening*<sup>14</sup> foi empregado pela primeira vez no texto *O Legado de Jackson Pollock*, publicado pelo *Art News*, de 1958, e escrito pelo artista estadunidense Allan Kaprow (1927-2006). Foi ele quem explicitou o desejo de retirar o foco do objeto artístico, das especificidades advindas de cada meio, para chamar atenção para os processos de criação.

As experiências artísticas iniciadas nesse período vão ser responsáveis por um momento de abertura e liberdade, onde a marca central é o improvisado e a estreita relação entre arte e vida. O percurso, que levou a essa transformação e encaminhou o foco para os processos, inicia-se com a pintura gestual de Jackson Pollock (1912-1956), como

---

<sup>12</sup> O movimento Futurista, conforme nos conta Rose Lee Goldberg, teve início em 20 de fevereiro de 1909, em Paris, com a publicação do primeiro manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, quando Filippo Tommaso Marinetti atacou os valores estabelecidos pela pintura: “[...] os pintores futuristas voltaram-se para performance como o meio mais direto de forçar o público a tomar conhecimento de suas ideias” (2015, p. 10).

<sup>13</sup> Movimento artístico iniciado em Zurique em 1916, no Cabaré Voltaire, clube noturno fundado pelo alemão Hugo Ball (1886-1927) com fins artísticos e políticos, onde aconteciam performances musicais e literárias. “[...] Por volta das seis da tarde, quando ainda estávamos pregando cartazes futuristas, chegou um grupo de homenzinhos de feições orientais com pastas e ilustrações sob os braços; muito educadamente, fizeram uma série de medidas. Em seguida, apresentaram-se: o pintor Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco [...] Logo os magníficos arranjos de Janco estavam na parede, ao lado de outros belos objetos, e nessa mesma noite Tzara leu alguns poemas de estilo tradicional que ia tirando com muito charme dos bolsos do seu paletó”. Os encontros reverberavam as contestações de artistas e intelectuais que se rebelavam contra as atrocidades da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

<sup>14</sup> Os *happenings* buscavam ser extensão da vida cotidiana, daí girarem em torno de situações comuns. Apesar disso, eram extremamente complexos, pois envolviam a construção de ambientes, forte dimensão visual e a participação do público em etapas planejadas, aspectos que os distinguem das demais ações dos anos 1960. (MATESCO, 2009).

descrito por Kaprow ao declarar que Pollock transformou "[...] o ato de pintar no tema da obra e o artista em ator" (GLUSBERG, 2012, p. 27).

Após Jackson Pollock realizar a sua pintura de ação, os artistas que o seguiram viram-se provocados a abandonar os pincéis indo em busca das situações comuns da vida cotidiana, explorando o corpo em suas ritualizações e tudo mais que o cercava, como o fez em 1959, com a obra *18 Happenings em 6 partes*. Apresentada na *Rueben Gallery* em Nova York, a performance de Allan Kaprow instituiu a passagem das colagens e *assemblagens* de objetos para a colagem de acontecimentos, onde artista e público dividiam o mesmo espaço e interagem.

Na árvore genealógica da performance, destacamos também o surgimento do movimento *Fluxus* como fator crucial para o entendimento futuro e consolidação do termo para o campo artístico. O lituano George Maciunas (1931-1978), um dos idealizadores do *Fluxus*, reuniu diversos artistas que vinham, como ele, experimentando outras formas de arte a exemplo de Wolf Vostell (1932-1998), Nam June Paik (1932-2006), Ben Vautier (1935-) e Joseph Beuys (1921-1986). Em manifesto, Maciunas declarou que, para eles, não interessava a distinção entre arte e não arte, a busca pela significação ou entendimento, muito menos a ambição do artista. E asseverou:

Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e por impressões, um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, vaudeville, Cage e Duchamp. (MACIUNAS apud GLUSBERG, 2012, p. 38).

O grupo *Fluxus* configurou-se como um coletivo de músicos, artistas plásticos, poetas. Seus concertos radicais eram feitos com a intenção de criar um efeito sonoro e teatral, para os quais a influência do compositor e artista americano John Cage<sup>15</sup> (1912-1992) foi determinante. Para muitos, a essência do grupo residia na audácia da execução, e os atos cênicos, promovidos por esses artistas, envolvendo objetos do cotidiano, anteviram as transformações artísticas que se consolidariam nos anos de 1960. Seus *happenings* e performances, como amplamente discutido pelos críticos, chamaram atenção para o corpo em ação: “[...] eles advertem, porém, que não basta incorporar seres

---

<sup>15</sup> No livro *O legado dos anos 60 e 70*, a crítica Ligia Canongia situa o momento em que surge a música *ready made*. Ela nos diz: “[...] Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauchenberg, a poesia de Oslon, o teatro de David Tudor, e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens” (2005, p. 25), comprovando a herança com os movimentos de vanguardas da virada século XX.

vivos ao *environment* — mesmo se um deles for o próprio artista — é necessário transformar o artista na própria obra” (GLUSBURG, 2013, p. 39).

De forma sintética, a arte da performance foi associada a um corpo em “cena”, num espaço-tempo determinado, exibindo suas qualidades físicas ou testando-as, numa referência à vida cotidiana. Embora tal definição tenha possibilitado separar a performance do teatro convencional, esse tipo de conceituação tornou restrita a sua definição, como nos diz Marvin Carlson nesta passagem:

Contemporaneamente, com o desenvolvimento do happening e da arte de performance anterior nos EUA, um número significativo de grupos na Europa está experimentando o trabalho de performance, enfatizando imagens visuais em vez do corpo, muitos dos quais apresentam-se ao ar livre, e muitas vezes com interesse particular em engenhocas mecânicas (CARLSON, 2009, p. 121)

Em outras palavras, a performance enquanto linguagem artística é marcada pela pluralidade, pela porosidade, pela quebra de fronteiras. O corpo podia estar presente numa interação direta com o público, ou também podia se fazer presente por meio da aparelhagem eletrônica – fotográfica, videográfica, em super 8, que, na posse dos artistas, faziam suas experimentações, sem que o termo performance desaparecesse. Mudavam-se as intenções, as provocações, os estímulos, mas continuávamos diante daquilo que se convencionou a chamar de *performance art* na virada do século XX com os primeiros futuristas, dadaístas e surrealistas.

### 3.1 PERFORMANCES DE GÊNERO COMO PRÁTICAS ARTÍSTICAS

É possível afirmar que o cenário político que marcou os anos de 1960 e os anos de 1970 favoreceu as experimentações vivenciadas pelo campo. O período sinalizado pela onda contracultural foi sobretudo antibelicista e sublinhado pelas manifestações estudantis. Pululavam em todos os cantos do globo diversas marchas, encabeçadas em sua maioria por jovens que iam às ruas gritar em prol das greves e das lutas pelos direitos civis, pela igualdade de gênero e raça, e a favor da liberdade sexual que trazia em seu bojo uma vontade de transgredir os padrões de comportamento. Foi nesse cenário que se observou uma virada feminista nas artes, ainda que muitas artistas recusassem tal rótulo.

Começaram a surgir, primeiramente, nos EUA e Europa para depois se espalhar pela América Latina, movimentos feministas conhecidos pela alcunha de segunda onda<sup>16</sup>, onde entrava em discussão a disputa das mulheres pelo mercado de trabalho, o direito sobre o próprio corpo, o uso de anticoncepcionais, a liberação do aborto e a igualdade de direito em relação aos homens. Esses confrontos ideológicos respingaram na arte.

É do ano de 1971, o texto publicado pelo *Art News*, escrito por Linda Nochlin, historiadora da arte, cujo título era *Why have there been no great women artists?* (Por que não havia grandes mulheres artistas?). Nessa época, o sistema da arte descredenciava as mulheres, deixando-as à margem, pois se primava pelo mito da genialidade e da qualidade da produção realizada por artistas que se designavam pelo gênero masculino. Embora esses fatores envolvendo o sistema da arte não interessem a este estudo diretamente, não podemos passar ilesos por um texto reconhecido pela abertura aos estudos feministas para o campo.

Na leitura da publicação, Roberta Barros, em seu livro *Elogio ao toque: como falar de arte feminista à brasileira*, ressalta a intenção embutida na interpelação de Nochlin, que seria, na perspectiva dela, reafirmar a “[...] influência e implicação mútua entre o contexto histórico e a produção de arte, entre ordem social sustentada pelas instituições de poder e a produção de saber” (BARROS, 2016, p. 19). Em que pese a contribuição de Nochlin para a arte e a sua busca em provocar um deslocamento em torno da noção de grandeza e de genialidade, ela termina, segundo Barros, não oferecendo outros parâmetros para destacar a importância de artistas do gênero feminino a exemplo de Louise de Bourgeois. A presença do conceito de grandeza nos discursos da época, enfatiza Barros, “[...] era tão impregnante que, ao mesmo tempo em que permitiu à autora [Nochlin] questioná-los, fez com que ela se traísse” (BARROS, 2016, p. 21).

---

<sup>16</sup> O termo onda se tornou popular e diz respeito à forma como as lutas e as manifestantes se organizavam, reunidas em torno de pautas comuns e que refletiam os anseios e contextos políticos, sociais e econômicos de cada época. Foi assim que as feministas ligadas à primeira onda tiveram suas lutas em torno da conquista do direito ao voto, no final do século XIX, conhecido como sufragistas. A segunda onda tem seu início em meados dos anos 50 e se estende até meados dos anos 90 do século XX. Foi nessa época que foi iniciada uma série de estudos focados na opressão feminina. Toda a movimentação feminista daquela época foi pautada na teoria radical que versa sobre a nossa condição de exploradas por conta do nosso sexo e das nossas funções reprodutivas. Isso pautou as discussões da segunda onda que se caracterizou por uma fase de luta por direitos reprodutivos e discussões acerca da sexualidade. FEMINISMO. In: O que são as ondas feministas. Disponível em <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a> /Acesso em: 01 de novembro de 2021.

Seguindo o raciocínio de Barros, se a inventividade e a originalidade serviram como categorias de grandeza modernista associada a uma produção masculina, coube às mulheres outros parâmetros de análise, como a inclusão da biografia na interpretação do trabalho e o papel do abjeto como elemento constitutivo desse modo de se expressar. O nosso foco recaiu exatamente sobre essas discussões em torno das expressões das feminilidades, a pluralidade político cultural de suas demandas, ainda pautadas numa agenda cisheteronormativa, em que a própria concepção de gênero voltada para a divisão sexual apontava as limitações presentes ao debate que, na atualidade, começam a ser superadas. O corpo em performance incorporava questões autobiográficas, transformando o pessoal em político, cujo principal debate era o combate ao patriarcado e à opressão sexista, como também a crítica à dicotomia público e privado, onde o ambiente doméstico refletia os excessos dessas opressões.

O público era representado pelo coletivo como espaço do político, enquanto o privado acolhia o individual, o doméstico, portanto, a sua antítese. Quando as mulheres artistas apresentaram as questões do lar, da casa, dos afetos que atravessavam o corpo, rompendo a dualidade corpo-mente, elas transformaram a performance em uma moderadora das mensagens políticas que também vinham das ruas. Ao incorporar tais pautas, fizeram-no ora ironizando, ora escrachando os comportamentos restaurados, ritualizados em torno das convenções de gênero. É neste sentido que muitos críticos viram o feminismo como um movimento político que ampliou as investigações em torno das subjetividades, produzindo, na sua relação com as artes, um tom contestatório, privilegiando a criação de outros imaginários para aquilo que se acostumou associar às performances dos femininos.

Desse caldeirão, podemos citar os processos artísticos que usavam o corpo como lugar para as ações, questionando as submissões, as estigmatizações, o “feminino” como lugar de desejo do outro, a invisibilidade e o não acesso aos meios produtivos. Isso aparece em trabalhos como os de Carolee Schneemann (1939-2019), considerada pioneira na arte da performance na década de 1960, e uma das primeiras artistas a explorar o corpo nu em seus trabalhos, juntamente com Valie Export (1940-), Yoko Ono (1933-) e Gina Pane (1939-), entre outros nomes. São processos artísticos que deslocam as mulheres do *locus* de objeto para sujeitas da criação.

As primeiras performances realizadas por artistas lidas pelo gênero feminino nos anos 1960 não trouxeram à baila, de forma incisiva, as questões associadas aos problemas de gênero. Segundo relato de Carlson (2009), as artistas Carolee Schneemann e Yoko

Ono foram as únicas a se moverem nessa direção, sem deixar de encontrar resistência nesse percurso. A arte da performance nos Estados Unidos da América era sobretudo masculina e relacionada a questões puramente formais a exemplo daquilo que vinha sendo feito pelos artistas Bruce Nauman (1941-) e Vito Acconci (1940-2017). As próprias artistas, Scheenemann e Yoko Ono, se declararam indo na contramão desses processos.

Foi somente a partir dos anos 1970 que esses trabalhos com teor feminista começaram a ganhar visibilidade, destacando-se em especial os estudos de Judy Chicago (1939-). A artista fez parte do grupo de mulheres que havia se reunido por volta do ano de 1966 em torno do movimento *New York Radical Women*. Este movimento, segundo informa Roberta Barros em seu livro *Elogio ao toque*, transbordou para o mundo das artes, com o surgimento de programas de ensino e espaços de exibição exclusivo para mulheres, sendo um dos primeiros o *Fresno Feminist Art Program*, criado pela própria Judy Chicago, na Califórnia, em 1970. É dela também um dos trabalhos feministas mais icônicos desse período, cujo título era *Dinner Party* (1974-1979). Tratava-se de uma mesa de tamanho monumental em formato de triângulo com trezes lugares dispostos para cada um dos lados. Cada cadeira foi ocupada por trinta e nove mulheres com representação histórica. Além dessas, outras novecentas e noventa e nove mulheres tiveram seus nomes lembrados em um piso especial de ladrilho de porcelana esmaltada (BARROS, 2016, p. 45 e 46).

**Figura 05** –*Dinner Party*, Judy Chicago, NY, 1974



Fonte: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum.

Carlson (2009) declarou, em passagem do livro *Performance: uma introdução crítica*, que muitas *performers* sequer tinham habilidades para as performances, mas a linguagem se mostrava poderosa por que vinha de sentimentos autênticos, comprovando, de certa maneira, a aproximação entre a performance de gênero e a performance artística, como se a arte fosse um veículo possível para o escoamento desses tensionamentos. As performances jogavam luz às opressões vividas pelas mulheres, reforçado pelos movimentos feministas. O ritual da performance dramatizava tanto os mitos que exaltavam o lado “instintivo” das mulheres, quanto dessacralizava o lugar doméstico, como um espaço de afeto, de resiliência, para o qual elas foram subjugadas. Em outras palavras, o material autobiográfico alimentou essas performances. Carlson arrematou ao dissertar acerca das preocupações com o *self*,

[...] a autoimagem e o seu eu social não [ganharam] muita simpatia dos estruturalistas e modernistas, cujas vozes dominaram as performances experimentais e o filme experimental no fim dos anos de 1970, mas elas deram preocupações centrais ao movimento emergente das mulheres do mesmo período – e esse movimento encontrou na performance um campo importante de expressão (CARLSON, 2009, p. 170).

Muitas artistas desse período recriaram, a partir das performances, episódios relacionados a situações vividas em suas próprias vidas. Boa parte desses trabalhos se associaram a um pensamento feminista em eclosão nesse momento, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, permitindo, nas palavras de RoseLee Golberg, “[...] que muitas *performers* abordassem questões que haviam sido relativamente pouco exploradas por seus colegas do sexo masculino” (GOLDBERG, 2015, p. 164). O rótulo de arte feminista foi visto como uma forma de desvalorização dos trabalhos, um modo reducionista que fez com que muitas artistas não desejassem se enquadrar nesse tipo de classificação. Em que pese essa rejeição, muitas delas se tornaram conhecidas pelos temas apresentados em seus processos artísticos.

Yoko Ono (1933-), por exemplo, cuja influência de John Cage foi marcante em sua trajetória, produziu e continua a produzir trabalhos em torno da palavra, dos *happenings*, da performance, das instalações e das ações multimídias. Sua performance *Cut Piece*, realizada pela primeira vez em 1964, no *Yamaichi Concert Hall*, em Kyoto, Japão, segue sendo uma referência de arte feminista. Nessa performance, Yoko Ono está presente diante do público e convoca a plateia para cortar pedaços da sua roupa. O gesto conceitual forneceu combustível às lutas que se seguiram a partir dos anos 1970.

Dez anos após Yoko Ono realizar *Cut Piece* é a vez de Marina Abramovic corporificar a performance *Rhythm 0*. Imóvel diante das pessoas, a artista disponibilizou para ação setenta e dois objetos ao alcance do público, que podia pegar o artefato que mais desejasse, desde que interagisse com a performer. Uma arma, uma bala, um machado, um garfo, um pente, um chicote, um batom, velas, agulhas, tesouras e mel. Cada objeto motivava afetos diferentes. O gesto performático evocava o lugar de imobilidade da mulher e a sua condição de objeto. A ação, embora reiterasse determinados padrões sociais, era realizada como crítica a uma sociedade que a via em lugares de submissão. A performance, que seguiu por horas, foi interrompida quando uma das pessoas pegou a arma e apontou para artista.

**Figura 06** –Série *Rhythm 0*, Marina Abramovic, Nápoles, Itália, 1974



Fonte: Site Arte Versa

Outra artista, considerada precursora da performance, a norte-americana Carolee Schneemann, teve seu nome associado ao corpo e aos temas como sexualidade. As ações *Eye Body: 36 transformative Actions* (1963) e *Meat Joy* (1964) transitaram entre a performance, a pintura e o teatro. Em *Meat Joy* [Prazer da Carne], ela pratica um ritual com sangue e carcaças de animais, afirmando a crítica em torno da dessacralização do corpo da mulher e as relações de poder. Na verdade, tratava-se de uma performance teatral em que mulheres e homens, oito no total, rolavam sobre pilhas de papéis, pintando os corpos uns dos outros e, ao mesmo tempo, eles se misturavam a restos de peixes e



linguiças crus. As performances de Scheemann foram lidas pelos críticos como um comentário à hipermasculinidade da *Action Painting*, de Pollock e do Fluxus. Ao tomar o discurso sobre a representação do corpo feminino para si, ela o fez colocando em xeque paradigmas caros à história da arte como o belo e o erótico, atributos relacionados aos corpos das mulheres. Seus *happenings* foram pensados como protestos, resistência aos valores conservadores e à fetichização do corpo. O gesto durava o tempo da performer em cena e os registros em filmes e fotografias foram usados como documentos da ação.

**Figura 07** –*Interior Scroll*, Carolee Schneemann, 1975

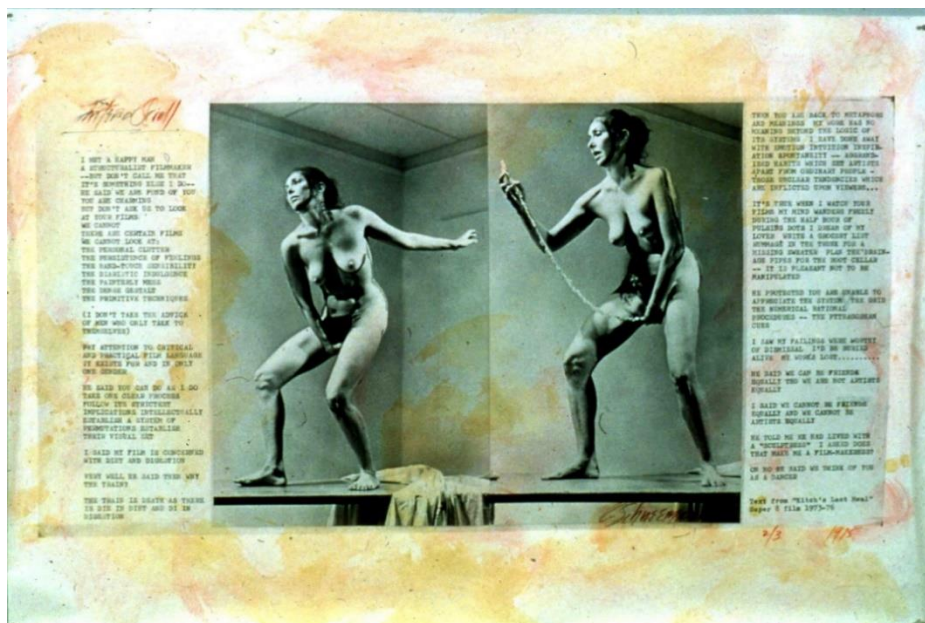


Foto: Anthony McCall/cortesia de Carolee Schneemann

É emblemática a performance *Interior Schroll* apresentada por Schneemann pela primeira vez em 1975 em East Hampton, Nova York. A ação retirava do interior da vagina um pergaminho numa reflexão ao olhar objetificado do corpo. Uma das fundadoras do *Judson Dance Theater*<sup>17</sup>, Schneemann se apropriou do corpo nessa perspectiva

<sup>17</sup> O *Judson Dance Theater* surgiu do agrupamento de um coletivo de dançarinos, músicos, artistas visuais cuja primeira apresentação ocorreu numa igreja conhecida pelo nome *Judson Memorial Church* em Greenwich Village, em Nova York, entre os anos de 1962 e 1964. O espaço costumava receber eventos artísticos e políticos. Um espaço vital para a criação naquele período, anos 1960. O grupo que deu origem ao *Judson Dance* é formado por ex-alunos de Merce Cunningham. Fizeram parte Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, entre outros dançarinos. O grupo reuniu também artistas de outras áreas como Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Robert Morris e o músico John Cage. Um marco para a dança contemporânea, cuja principal característica foi a ruptura com a dança formal, quebrando com a ideia de autoria.

tridimensional, criando rituais a partir de materiais diversos e trazendo o espectador para o lugar de testemunha ativa de um processo social em transformação. Ao ler textos feministas que saíam da sua vagina, Schneemann declarava “[...] que o que [estava] escrito dentro de seu corpo sexual é um discurso inseparável de seu corpo” (MORGAN apud PUGLIESE, 2021, p. 13).

**Figura 08** –*Interior Scrool*, Carolee Schneemann, 1975



Foto: Anthony McCall

Essas performances de cunho ritualístico foram lidas por autores como Golberg (2015), como contrárias àquelas que buscavam e se preocupavam com as propriedades formais do corpo no tempo e no espaço. Expressivas, muitas delas podiam se estender por horas, a exemplo das performances realizadas por Abramovic ou as mutilações feitas por Gina Pane em seu próprio corpo. Pane acreditava que “[...] a dor ritualizada tinha um

efeito purificador: esse tipo de obra era necessário para sensibilizar uma sociedade anestesiada” (GOLDBERG, 2015, p. 155).

A artista Gina Pane foi considerada uma das primeiras mulheres a trabalhar com a *Body art*<sup>18</sup> nos anos de 1960 e 1970. Nessa fase, muitas expuseram um corpo violado, vulnerável e obscuro, um recurso estético escolhido como arma de combate, de crítica e, muitas vezes, de resposta aos problemas sociais e políticos. A performer aderiu à descrição de uma artista feminista ao performar situações em torno de uma performance de gênero, explorando os limites do corpo físico. As ações com objetos cortantes não só evocavam a consciência da dor e a vulnerabilidade, como também chamavam à atenção para a permanência dessas ações sobre o próprio corpo. Ao fazer os cortes, a artista deixava marcas inscritas na pele, desmistificando o caráter transitório da ação. As mutilações provocadas durante as ações serviram como metáfora à violência contra as mulheres, contra a dominação masculina e aos estereótipos envolvendo a divisão entre os gêneros. Em todos esses trabalhos, privilegiava-se a experiência com os fluídos do corpo humano a exemplo do sangue em Pane. A repetição dos atos era feita, em nossa leitura, com o objetivo de convocar o olhar para o social presente tanto no nível do privado, quanto do público, numa citação às forças políticas vividas naqueles anos de 1960/1970, como a guerra, a alienação e os excessos do capitalismo.

A performance apresentava-se como uma espécie de dramatização da vida. Daí a eficiência em pensar os roteiros como categorias analíticas, pois, muito da estrutura apresentada por eles, como referido no primeiro capítulo, mostrava-se inspirada nos pilares teatrais e que vão alimentar também a *Estética do performativo*, 2019, conforme apresentada por Erika Fitcher-Litche, diretora do *Instituto de Ciências Teatrais da*

---

<sup>18</sup> A *body art* designa uma vertente da arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos, associando-se frequentemente ao happening e à performance, estando, muitas vezes, associada a atos violentos, à dor e ao esforço físico. Tal vertente artística deve ser compreendida em oposição a um mercado internacionalizado e técnico e relacionado a novos atores sociais (negros, mulheres, homossexuais). A partir da década de 1960, sobretudo com o advento da arte pop e do minimalismo, são questionados os enquadramentos sociais e artísticos da arte moderna, tornando-se impossível, desde então, pensar a arte apenas enquanto categorias como pintura ou escultura. As obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura, desafiando as classificações habituais, e colocam em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, o rompimento das barreiras entre arte e não arte, e a importância decisiva do espectador como parte integrante do trabalho constituem pontos centrais atribuídas à essa linguagem. BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>. Acesso em: 01 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

*Universidade Livre de Berlim*, ao situar o corpo como essa arquitetura que nos permite habitar tempos e espaços.

Para a construção da sua tese, Fitcher-Litche, assim como Judith Butler, parte da definição de performativo elaborada por John Austin (1955) ao afirmar que os enunciados não servem apenas para descrever um estado de coisas (constatativos), mas também são capazes de realizar ações (performativos). Os enunciados são autorreferenciais porque significam aquilo que fazem e com isso criam a realidade que expressam. Nesse livro, Fitcher-Litche apresenta a performance a partir do conceito de teatralidade, conceito ao qual ela recorre como forma de olhar para o fenômeno artístico, refletindo o que está posto em jogo nessa relação.

O performativo conduz a uma destabilização do esquema conceitual dicotômico. Cai por terra o binômio sujeito/objeto; significante/significado. Apesar do foco dos estudos de Austin ser a linguagem, [os atos de fala], segundo faz referência Erika Fischer-Lichte, o conceito também pode ser empregado aos atos físicos, como aqueles estabelecidos pelas performances, pois estas, muitas vezes, se apresentam como ações autorreferenciais e constitutivas de realidade. Segundo a autora, para haver uma realização cênica, é necessário estar presente atores (performers) e público num mesmo lugar e ao mesmo tempo, abandonando-se a antiga relação sujeito-objeto em que o público converte os atores em objetos de suas análises e interpretações. Em outros termos, o performativo trata-se, nas palavras dela, de uma relação entre cosujeitos.

Podemos conjecturar que a *performance* não é a arte em si, posto que o trabalho artístico é aquilo que acontece a partir do encontro que se estabelece entre aqueles que tomam parte dele. Em outras palavras, a performance é a relação, o *entrelugar*. Nesse sentido, ela pode se apresentar tanto em tempo real, quanto gravada, como um efeito dessa presença registrada por meio do vídeo, da película, do super 8, pois o que vale são os afetos gerados a partir desse encontro e os *atos de transferência* que esses afetos cruzados podem proporcionar.

Por exemplo, voltemos à performance *Cut Piece* encenada por Yoko Ono em 1964. Ao acessarmos o vídeo disponibilizado pela plataforma *youtube*<sup>19</sup>, somos invadidos por afetos diversos, especialmente aqueles relacionados à condição das mulheres que a

---

<sup>19</sup> Fragmentos da performance *Cut Piece* (1964), documentada em vídeo e publicada no *youtube*, com 65.504 visualizações até a presente data de acesso para pesquisa no dia 16.12.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs>

cena nos provoca. Diante dela, observamos que o corpo está no centro da ação, não como gesto puro, sem intenções; ao contrário, a performance restaura contextos políticos em voga, numa citação à neutralidade da mulher na sociedade, quando o corpo fora visto como objeto naquele momento.

Se atentarmos para a imagem, vê-se um corpo em cena que convoca o espectador a refletir sobre as proposições sociais encarnadas historicamente. A palavra encarnada é escolhida propositalmente tendo em vista o corpo do qual estamos falando, numa alusão às violações sofridas pelas mulheres expostas às situações de misoginia, machismo, violência sexual e controle em um país como o Japão, local onde a performance foi realizada pela primeira vez. O roteiro nos auxilia a ver esses mecanismos, pois as identidades, em especial as identidades de gênero, conforme enfoque de Taylor (2012, 2013, 2020) e Butler (2003, 2019), são performativas e nos ensinam a ver as disputas em jogo. Tanto os roteiros, como outras formas de transmissão, “[...]permitem aos comentadores historicizar práticas específicas, [colocando] os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política” (TAYLOR, 2013, p. 67). Recorremos a performance *Cut Piece* como exemplo de roteiro como categoria analítica.

Nessa performance, a artista aparece no centro do palco e essa disponibilidade nos sugere pensar sobre a construção social dos corpos em interação com seus contextos particulares – anos 1960, pós-guerra, a influência feminista, a dominação patriarcal. Ao performar, a artista reencena/evoca esse roteiro, a partir do gesto da imobilidade. Como a arte é, por essência, o espaço da provocação e da crítica, ela repete o ato de imobilidade como ferida, desajuste, rasura. Seja como gesto efêmero ou como documento (a fotografia ou vídeo da performance), o roteiro ganha vida a partir da relação com o outro, quando sujeitos irrompem a cena para cortar a roupa da artista, violar o gênero.

Todavia, estar de corpo presente à cena não é indispensável para a ativação dos roteiros, pois os que não subiram ao palco também se colocaram como participantes dos *atos de transferência*, embora saibamos que, no calor do momento, no espaço-tempo que a ação acontece, a reflexão se dê por lampejos, não por consciência. Mas é preciso estar lá, como o fazemos hoje ao acessar o rastro dessa performance documentada em vídeo e publicada no *youtube*. “Lá” é o diante da cena, diante do corpo, desse vetor que possibilita que conhecimentos e discussões se reativem e reatualizem por confirmação das proposições ensejadas ou suas disputas, visto que os cenários sociais e políticos estão em profunda e constante transformação.

A performance, como dito no primeiro capítulo, é compreendida como lente metodológica (Diana Taylor, 2013), ou seja, como um modo de ver, de compreender identidades e sociabilidades em curso a partir dos corpos dos artistas e dos documentos de performance em seus efeitos de presença, em circulação e articulação, como sugere a pesquisadora em comunicação, Juliana Gutmann:

A performance não está num objeto empírico específico, como um corpo que canta e dança em videoclipe, e nem num veículo determinado, como um canal. Ela se dá sempre no nível da relação e deve ser vista, por quem a analisa, nos espaços de interação da experiência comunicacional (GUTTMANN, 2021, p. 88).

**Figura 09** – *Cut Piece*, Yoko Ono, Kyoto, Japão, 1964.



Foto: Daniel Rothbart

Logo, o que está posto em debate é o olhar para a performance nesse lugar de interação, enlace, produção de conhecimento, ao vincular o campo da arte ao campo da comunicação. Em outras palavras, o que nos convoca a esse encontro não é apenas o corpo em ação das artistas Yoko Ono, Gina Page ou Carole Schneemann, mas a ativação dessas performances a partir também dos documentos, dos registros agora disponibilizado em circuito nas redes. Nosso objetivo é perceber como as temporalidades se interpõem nos levando a uma compreensão do gênero, suas questões, discussões, conquistas, irrupções, em contato com as imagens, posto que, em muitos casos, foram esses documentos nossa fonte primária de acesso aos trabalhos artísticos. Foi através dos documentos de performance que se tornou possível reativar os roteiros, que englobam o gênero como categoria performativa e a forma como o percebemos por meio do tempo –

com suas transformações, mudanças e conquistas em disputa. Afinal, o que reivindicava o gênero nos anos 1970 e quais as questões que os atravessam hoje?

O que aqui tecemos sobre o corpo e a performance, segue o rastro de Diana Taylor (2013) ao descrever a personagem *Intermediária* na peça *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido, quando esta detalha o corpo como esse lugar que funciona como: “[...] um nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento.” (TAYLOR, 2013, p. 127). Dessa maneira, a personagem, ou melhor, o seu corpo, encarna “[...] o lócus e os meios de comunicação” (*ibidem*, p. 127). Esse estado de *continuum* processo em que comportamentos são reiterados, contestados, subvertidos, rasurados, reescritos é o objeto da performance ou do *como performance*, oferecendo-se como um *entrelugar* em que podemos apreender as mudanças e acessar contextos artísticos, socioculturais e políticos.

### **3.2 PERFORMANCE E DOCUMENTAÇÃO: OUTRAS FORMAS DE ESCRITAS DE SI.**

O conceito em torno da arte da performance esteve, como dito, vinculado a uma ideia de presença física entre artista e público, num espaço tempo determinado, no aqui e agora da ação. Logo, qualquer tentativa de capturar o gesto, de documentá-lo, seria uma afronta à própria definição do termo performance. Entretanto, o que temos observado no campo da arte, ao longo do tempo, tanto do ponto de vista institucional (galerias e museus), quanto pessoal (artistas), foi um crescente interesse em registrar os processos performáticos.

Do ponto de vista de uma historicidade, essas práticas estiveram conjugadas a uma experimentação da performance em diálogo com os meios mecânicos, eletrônicos e digitais, com vias a produzir outros experimentos artísticos, bem como esteve associado ao desejo de salvaguardar aquilo que foi realizado artisticamente. Esses trabalhos que mesclam corpo e câmera mudaram a configuração acerca da qual foi descrita a arte da performance entre os anos 60 e 70, alargando o conceito de que “[...] a única vida da performance se dá no presente”, tal como descreveu Peggy Phelan no texto *The Ontology of performance: representation without reproduction* (1993), ao tratá-la como um gesto político de recusa de aderência ao sistema.

Phelan foi uma de suas teóricas mais radicais. Para ela, a performance se tratava de uma arte que rompia com o *status quo* ao qual as artes estavam determinadas, a

exemplo das normas de dramaturgia, assumidas pelas artes dramáticas ou do vínculo ao objeto artístico no caso das artes visuais. A nosso ver, esse pensamento disruptivo e vanguardista que vigorou em meados do século XX, foi cedendo espaço para práticas que uniam performance e documentação.

Olhamos para a documentação por duas vias: como experimento artístico e como um vestígio que nos possibilita acessar o passado, para entender como as artistas estavam atuando entre os anos de 1960 e 1970, construindo um repertório que possibilitou a abertura para que outras corporalidades pudessem assumir a cena artística, ganhando visibilidade e criando, a partir do corpo e da documentação, outras formas de conhecimento. Esses trabalhos, lidos em conjunto, surgem como novos arquivos, cujo poder germinativo é alto, pois carregam saberes inscritos nos corpos, cujos repertórios apontam, em nossa leitura, para as mudanças e os desenvolvimentos vivenciados no campo dos estudos de gênero e dos estudos feministas, e que, na atualidade, são amplificados pela possibilidade de germinar suas ideias em rede por meio das ambiências digitais. São processos que, ao buscar outras possibilidades plásticas de realização da *forma performance*, terminam favorecendo a reconstituição de uma cena visual onde outras corporalidades se fazem presentes nesse cenário, num movimento convergente que une conhecimentos corporais, sem perder de vista o poder da escrita através da sua documentação. Ou, como foi tratado por Donna Haraway no Manifesto Ciborgue (1985), dominar a tecnologia da escrita foi importante para muitas mulheres, especialmente as mulheres negras.

A historiadora da arte e professora da Universidade de Québec, Anne Bènichou, em seus estudos sobre o valor artístico dos documentos, relatou que muitas performances realizadas entre as décadas de 1960 e 1970, a exemplo do grupo japonês *Gutai*, foram feitas exatamente para serem registradas. A própria Schneeman performou *Eye Body* de forma privada com o único propósito de produzir fotografias hoje consideradas célebres. “[...] Em tais casos, parece-nos mais justo falar de ações filmadas ou fotografadas do que de documentação filmica ou fotográfica das performances” (BÈNICHOU, 2013, p 179).

Ela finaliza sua reflexão ao afirmar que a tradução de um meio para outro é uma “re-mediação”, concordando com Phillip Auslander (2013) quando considera que o que torna uma performance como tal é o modo de olharmos esses acontecimentos. Esses autores vão expandir essa reflexão política sobre o corpo sem deixar de considerar os processos de registros, que tanto podiam servir como memória, (testemunho de uma



ação), quanto configurar novos processos de encenação a partir da própria performance (montagem/mise-en-scène).

**Figura 10** –*Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, Carolee Schneemann, 1963



Fonte: Carolee Schneemann Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, London.

Como ponto de partida para a sua análise, Auslander propôs em seu artigo *A performatividade da documentação de performance*, que a documentação precisa ser analisada compreendendo duas dimensões: a documental e a teatral (AUSLANDER, 2013, p. 2). O autor parte de duas imagens icônicas para a história da arte: *Shoot*, de Chris Burden (1971); e *Le Saut dans le vide*, de Yves Klein (1960), para chegar à sua reflexão sobre a relação entre performance e documentação. O que Auslander chama atenção é para o corpo em cena e as formas de captura dessa encenação. Haverá, portanto, aquelas que se darão em tempo real, e a documentação servirá como registro, memória e divulgação, mas não será capaz, enquanto documento, de restituir o acontecimento em toda sua complexidade e sensações que dele possa emergir. É o caso, por exemplo, da performance *Cut Piece* realizada por Yoko Ono. Por outro lado, existirão as performances pensadas para serem documentadas, essas, sim, podem ser realizadas na rua, com um público presente ou em um ambiente controlado, que não será modificada a sua intencionalidade. Sobre isso, o autor acrescenta:

As performances na categoria de trabalho documental agem de maneira distinta, pelo menos no tocante à sua extensão, porque elas geralmente têm uma existência dupla: elas são caracterizadas como performances ao serem apresentadas em galerias ou por outros meios e há uma plateia

inicial para a qual o performer assume a responsabilidade, assim como uma plateia secundária que presencia a performance somente através de sua documentação. Mas essa diferença é muito menos substancial do que possa parecer. Considere o *status* da plateia inicial com respeito à documentação. Enquanto sociólogos e antropólogos como Bauman, que discutem performance, estipulam que a presença do público e a interação dos performers com o mesmo é parte crucial de qualquer performance, a tradição de documentação da *performance art* está baseada num conjunto diferente de pressupostos. É muito raro que a plateia seja documentada com o mesmo grau de detalhe da ação artística. A finalidade da maior parte da documentação da *performance art* é tornar o *trabalho do artista* acessível a um público maior (AUSLANDER, 2013, p. 7).

Retomando a tese de Auslander, “[...] não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de *performance art*: mas sim o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal” (AUSLANDER, 2013, p. 8). Mais do que diferenças plásticas entre uma performance em tempo real para outra documentada, o que muda, na concepção de Auslander, é o espaço de circulação.

Vejamos a definição de Sophie Delpeux em sua obra *Le corps-caméra: le performer et son image* (2010). Em sua pesquisa, a autora se debruça sobre o lugar das imagens no contexto das artes do corpo nos levando à compreensão de que o documento não substitui a performance, mas nos conduz a uma outra instância da experiência, da relação. Essa perspectiva é interessante, especialmente quando estamos diante do exercício de aproximar dois tempos históricos, os anos de 1960/1970 e os anos de 2010/2020. Perguntamos: como esse corpo, através das imagens, pode nos apontar tanto para mudanças artísticas, quanto nos confrontar com as transformações nos modos de performar o gênero?

Essas distinções nos interessam como capacidade ampliada de construção de um discurso e uma discussão sobre o corpo, sobre a performance de gênero e sobre a arte da performance, pois a possibilidade de retenção da performance em um vídeo, uma fotografia, uma película tem permitido que se acesse as performances no tempo em momentos distintos, tal como garantido por Auslander, e, com isso, seja possível analisá-las. O fato delas se encontrarem disponíveis na ambiência digital tem favorecido também a circulação desse saber de forma mais autônoma, mais “espalhada”, para usarmos um termo das redes, ainda que saibamos que esses processos são governados por instituições, interesses econômicos e mercados.

Suely Rolnik no artigo *Mania de Arquivo*, 2010, nos convida a uma provocação para pensar a política do arquivo. Primeiro, precisamos separar duas questões que se

impõem à essa política, a saber: de um lado, o desejo dos artistas em experimentar o vídeo, o cinema, o super 8, ou seja, as opções técnicas que orientavam (orientam) a memória arquivada de modo criativo; do outro lado, o potencial que esse mesmo material tem de ativar experiências sensíveis no presente. São duas dimensões que caminham juntas e que se potencializam. Por exemplo, reativar a performance *Cut Piece*, de Yoko Ono, no presente nos leva para quais experiências distintas daquelas vividas nos anos 1960? De que maneira, esse documento de performance pode funcionar também como um arquivo que nos informa sobre modos de produção artística, os contextos envolvidos, as questões em torno da feminilidade e que podem, por sorte, contribuir para o entendimento da vida no presente? À vista disso, o retorno da circulação desses trabalhos na atualidade através das ambiências digitais tem nos permitido pensar sobre esses espaços, sobre esses corpos, os códigos e signos aos quais eles estavam resistindo e ao resistir estavam fazendo arte. Nas palavras de Rolnik, havia de fato

[...] nessas propostas um germe de integração entre o político e o poético, vivenciado e atualizado em ações artísticas, bem como na vida cotidiana, embora frágil e impossível de nomear, chamá-lo de ‘ideológico’ ou ‘político’ é um modo de denegar o estado de estranhamento que essa experiência radicalmente nova produz em nossa subjetividade (ROLNIK, 2005, p. 103).

O acesso aos trabalhos dos anos de 1960/1970 pelas vias das ambiências digitais tem nos auxiliado a olhar para os processos artísticos como construções poéticas e como construções políticas, onde repertórios e arquivos convivem. O repertório é o corpo em cena em tempo real e ou em diálogo com a câmera. O arquivo é o conjunto desses trabalhos e o que eles nos informam sobre um modo de ver cada período da história recente. Tanto as produções artísticas do passado quanto as do presente são ações micropolíticas que se inscrevem no domínio do performativo, ou seja, ao serem gestadas elas não só produzem o artístico, mas também pensamento e existência (ROLNIK, 2010).

Os repertórios presentificados no corpo são, como apresentados por Taylor (2013), e mencionados no primeiro capítulo, as memórias incorporadas, os saberes orais, gestuais, que atravessam o tempo e as culturas sem que tais conhecimentos se percam no tempo, posto que são reativados. É o saber do vivo, da presença. Já os arquivos estão vinculados à cultura escrita, à história e às instituições, portanto, ao poder. O arquivo é mais do que o seu suporte, sua memória, o lugar oficial dos depósitos como são vistas as bibliotecas, os museus etc.; os arquivos são as relações de poder que regem uma cultura, ou seja, o arquivo é uma forma de produção de um pensamento, um sistema de

discursividade, nas palavras de Michel Foucault (1996), que torna possível o reconhecimento de certos saberes, enquanto outros são apagados. Nesta acepção, podemos incluir a História da Arte como uma disciplina que, tal como sugeriu Linda Nochlin, em seu artigo *Porque não havia grandes mulheres artistas*, invisibilizou as mulheres e toda uma produção que ficou ofuscada, por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal. É com a virada iconográfica da arte nos anos de 1960, que o corpo redescoberto veio à tona no campo das representações artísticas, tanto na América Latina quanto internacionalmente. Essa mudança de paradigma ativou, como fez referência Andrea Giunta no artigo *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de arte de artistas latino-americanas*, “[...] um saber que desencadeou sensibilidades até então nunca expressa em imagens, [posto que] o corpo estava no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas dos anos de 1960 e 1970” (GIUNTA, 2018, p. 29). Desse modo, perguntamos: O corpo não pode ser compreendido como um tipo de arquivo? Entendo esse arquivo como um *corpus* dotado de um saber, seus signos, gestos e suas normas, que podem ser restauradas ou desmontadas.

Em outras palavras, exaltamos a escrita por meio da documentação, mas para saudar o corpo. Melhor dizendo, recorreremos a esse arquivo hoje disponível nas ambiências digitais e as artistas que trabalham com a performance em diálogo com a câmera, celebrando o corpo como *lócus* de saber, de escrita de si e a tecnologia como um modo de (re)fabular as performances de gênero, e de torná-las acessíveis ao longo do tempo. Assim, quando em circulação pelas redes, elas apontam para uma cena visual e para a identificação da presença de outras corporalidades antes invisibilizadas.

É desse modo que partimos para o quarto capítulo, olhando para as videoperformances produzidas pelas artistas brasileiras dos anos de 1960/1970, entendendo essa produção tanto do ponto de vista da sua criação, quanto do ponto de vista da memória arquivada, gerada por ela e que nos leva à reflexão sobre os contextos políticos em torno do regime militar em voga, a recusa das artistas em se localizarem na condição de feministas, as corporalidades que compunham a cena, os corpos ausentes e como esse passado retorna como farsa a partir de 2013 no Brasil. Tema que será tratado no capítulo cinco.

#### 4. ANOS 70: A POLITIZAÇÃO DO CORPO E OS ECOS DA ARTE DA PERFORMANCE NO BRASIL

Eram tempos difíceis, de fato, mas, por isso mesmo, utópicos e libertários. Vivia-se ainda, em larga perspectiva, o emblema comportamental, de 1968, acrescido da vigência, no caso brasileiro, de uma ditadura militar.

Artur Freitas

Conforme já referido neste trabalho, a história da arte relacionou a arte da performance às experimentações das vanguardas históricas dos primeiros anos do século XX. Contudo, conforme relato de RoseLee Goldberg, foi somente nos anos de 1970 que esta primeira história da performance foi publicada. Antes, a prática performática fora deixada de lado “[...] no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, principalmente no período moderno, o que se deveu mais à dificuldade de situá-la na história da arte do que qualquer outra omissão deliberada” (GOLDBERG, 2015, p.07). Tal comportamento fez jus as dificuldades que os críticos tiveram em enquadrar as ações dos futuristas e dadaístas ao rigor e à avaliação que a história da arte exigia como parâmetro daquilo que eles entendiam como arte, mesmo se sabendo que “[...] quase todos os dadaístas e surrealistas parisienses foram poetas, escritores e agitadores antes de passar à criação de objetos e pinturas surrealistas” (*Ibidem*, 2015, p. 7).

A remissão às vanguardas diz respeito ao aspecto formal e político que as performances artísticas realizadas nos anos de 1970 adquiriram, quando, estimuladas pela arte conceitual, buscaram uma expressão artística que insistia “[...] numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida” (*Ibidem*, 2015, p. 7). Nessa mesma publicação, Goldberg associou a performance a uma prática artística vinculada a artistas dissidentes, ou seja, artistas que perseguiram outros meios, fora os convencionais, para experimentar a arte. Talvez venha dessa premissa a justificativa para encontrarmos tantos trabalhos contemporâneos em performance associados a artistas dissidentes de gênero, negras e/ou feministas, pois é por meio desse processo que muitas têm encontrado modos para expressar suas subjetividades, uma vez que a performance, segundo a historiadora, “[...] tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como chocar plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura” (*Ibidem*, 2015, p. 8). Isto porque ela vem se apresentando como a forma com a qual muitos artistas têm

experimentado desestabilizar as normas, sejam elas institucionais, políticas, comportamentais e/ou culturais.

No Brasil, ainda que não levasse o nome de performance, o trabalho nomeado *Experiência nº 3* do artista Flávio de Carvalho (1899-1973), ocorrido em 1956, é reconhecido como uma das primeiras experiências com performance realizadas no país. O artista, um provocador, queria criar uma roupa mais confortável para os homens dos trópicos. Vestido com um traje incomum, saia plissada e mangas bufantes, Carvalho caminha no centro de São Paulo, causando burburinho junto aos passantes, todos em sua maioria homens.

**Figura 11** – *Experiência nº 3*, Flávio de Carvalho, São Paulo, 1956



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho/Cedae/IEL Unicamp/Divulgação

Nesse período, as Américas, tanto a do Norte quanto a do Sul, começavam a encontrar autonomia em relação as vanguardas artísticas europeias surgidas a partir dos anos de 1950. Personagens como John Cage foram centrais para impulsionar as mudanças promovidas pelo campo artístico no Brasil, onde nomes como os de Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980) começavam a despontar, todos ligados, primeiro ao movimento Concreto, depois ao movimento *Neoconcreto*<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> De forma breve, os *Concretos* (1952-1961) e os *Neoconcretos* (1959-1961) divergiam quanto aos propósitos construtivos da arte brasileira. Foram formados dois grupos: *Ruptura*, na capital paulista, e *Frente*, na capital carioca. O que se via, entre aqueles associados ao movimento concretista paulista, era uma preocupação com a técnica e com a forma, muito na esteira da industrialização em curso no Brasil e,

Para Canongia, o que os artistas *Neoconcretos*, como Pape, Clark e Oiticica, desejavam era

[...] dar à obra construtiva uma expressão. E esse novo humanismo aparecia como condição vital para a transcendência da mera materialidade da obra. [...] Ao recuperar a ideia de arte como algo que se dá na experiência, incluindo as noções de tempo, processo e diálogo entre sujeito e objeto; ao resgatar as intenções expressivas no seio mesmo da criação, o artista neoconcreto recolocava no objeto essencial: o imponderável [...] além disso, os neoconcretos queriam levar o objeto de arte para o espaço vivido, espaço compartilhado pelo artista e pelo espectador (CANONGIA, 2005, pp. 38-39).

Os trabalhos saltavam da tela bidimensional para o espaço arquitetônico afinando, como declarava a crítica, a estreita relação entre artista e público, acentuado pelo caráter sensorial. Um exemplo de como a arte caminhava nesse momento foi a exibição do *Balé Neoconcreto*, de Lygia Pape (1958), salientando a mistura entre a poesia e a música onde o corpo fora o protagonista do processo.

No livro *o Legado dos anos 60 e 70*, Canongia resume esse período ressaltando tratar-se de um espaço-tempo “verdadeiramente contemporâneo”, tanto no sentido de sua práxis com as diversas mídias em uso na época, quanto com a escolha em colocar o corpo em cena, explorando as múltiplas sensorialidades. O corpo tornou-se o centro do debate e os artistas iniciaram “[...] um laboratório de invenções, através de performances, interferências urbanas, filmes, fotografias, vídeos, como manifestações antiacadêmicas que pareciam esgotar a tradição” (CANONGIA, 2005, p. 56).

Podemos considerar que uma parcela dos artistas e das artistas estava interessada, a exemplo de Clark e Oiticica, em pensar o corpo como um dispositivo sensorial, num contexto participativo e interativo com o espectador. Como descreveu o professor e crítico de arte Ricardo Fabrini, “[...] a obra de Lygia Clark contribuiu para a inflexão na arte construtiva brasileira ao promover a expansão do plano na pintura para o dito espaço real (FABRINI, 2014, p. 81).

Embora a artista não faça parte do *corpus* que compõe a primeira fase de análise deste trabalho, não é possível avançar sem fazer referência às suas contribuições, tanto no contexto do uso do corpo como vetor para arte, quanto reconhecer as questões de

---

de outro modo, os neoconcretos, cuja base teórica era voltada para a fenomenologia, provocando uma ruptura com o abstracionismo geométrico. Os artistas cariocas associados a esse movimento traziam, de maneira geral, como característica principal uma produção de arte voltada para a subjetividade e menos para uma ideia de brasilidade evocada pelo Modernismo, promovendo assim uma arte experimental e ligada a um compromisso internacional. (FREITAS, 2013)

gênero que sua obra, de certa maneira, nos provoca. A artista considerava, inclusive, que cabia à arte e aos artistas disseminar as demandas políticas das ruas, motivadas pela efervescência dos anos de 1970. É de Clark essa declaração:

[...] Não me considero uma precursora, pois o que proponho já é expresso diretamente pelos *hippies* na sua maneira de viver, que funde o sentido político no próprio existir. Nós, propositores, podemos talvez servir de ponte entre os *hippies* e a sociedade atemorizada pela sua intensidade de ser e viver (GULLAR, 1973 apud FABRINI, 2014, p. 83).

Com uma trajetória poética vasta e voltada para materiais e objetos diversos, cuja finalidade era a interação com o público, Clark nos chama atenção nesse lugar de cura que a arte pode restabelecer quando em contato com o outro. É possível sugerir que o seu imaginário artístico vai alimentar, direta ou indiretamente, proposições artísticas realizadas por artistas pretas e dissidentes, a partir dos anos seguintes, como vemos em *Amor-tecimento*, de Renata Felinto (2019), ou *Quarto de Cura*, de Castiel Vitorino (2019). Apesar da aproximação, não estamos comparando os processos artísticos, e sim avançando junto à reflexão da artista quando diz: “[...] qualquer coisa que se faça deve estar tão ligada a um ato político que não deve haver mais diferença entre a política e a arte do outro lado” (CLARK apud FABRINI, 2014, p. 92).

Para citar o seu pensamento sensório e gestual, recorreremos à instalação *A casa é o corpo*, realizada em 1967, cuja experiência remetia a uma recondução ao útero materno. É assim que, ao entrar na estrutura de oito metros, o visitante se colocava disponível para sentir “a penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão” – sens(ações) que se dão num corpo em processo reprodutivo ao evocar esse possível questionamento sobre a maternidade enquanto um signo “feminino”, e as restrições que tal tarefa impunha a esses corpos. Ou na proposição *Roupa-corpo-roupa*, também de 1967, em que a artista convida o participante a experimentar a ruptura com a dualidade feminilidade/masculinidade, através da provocação convocada pelo macacão, uma peça de vestuário, por meio da qual o participante experimentava ocupar um gênero distinto do qual se identificava.

A provocação colocava em pauta a sexualidade e as construções de gênero, tão caras ao momento presente, a partir de um ato performático, compreendendo *a performance* como essa organização em rede que propõe e deixa ver relações. A performance em Clark é a ação experimentada pelo público, portanto, o *entrelugar*, o espaço de encontro entre o participante da ação e a proposição elaborada pela artista. É



dessa comunhão que surgem as sensações/conhecimentos que podem ser reativados e ressignificados.

Quais estímulos, sensações, memórias essas proposições foram (são) capazes de provocar àqueles que se permitissem (peritem) viver a experiência sugerida pela artista? Essa interatividade, cara à arte contemporânea, é vista, por nós, como um *locus* de memória, de possíveis saberes incorporados e, quando ativados pelos processos artísticos, reativam “conhecimentos”<sup>21</sup> e sensações no corpo daqueles que entram em contato com a proposição. É assim que o espaço performativo e as operações performáticas se constituem em muitos dos trabalhos de Lygia Clark.

**Figura 12** – *O Eu e o Tu*, Série Roupas-Corpo-Roupa, Lygia Clark, RJ, 1967.



Fonte: portal Lygiaclark.org.br

De certa maneira, as experimentações artísticas de Clark se comportaram como um desvio nas artes produzidas no Brasil dos anos 1960 e 1970, uma arte, segundo Arthur Freitas (2013), evidenciada por uma postura experimental e uma preocupação ideológica e comportamental. Nas palavras de Ferreira Gullar aqui citadas por Freitas, os artistas, sobretudo após o golpe de 1964, “[...] voltaram a opinar sobre os problemas do

<sup>21</sup> Empregamos a palavra conhecimento no sentido aberto da palavra e não apenas no sentido de uma racionalidade moderna, onde o conhecimento esteve determinado em bases científicas sólidas, mas pode se apresentar também a partir de outros saberes ancestrais, espirituais, corporais etc.

mundo social, mas sem abandonar a ideia de revolução permanente, tanto estética quanto comportamental” (GULLAR apud FREITAS, 2013, p. 23). Assim, tanto os trabalhos de Lygia Clark quanto os de Hélio Oiticica foram importantes nesse processo de transformação pela qual as artes atravessavam naquele momento. Embora as proposições não entrassem na definição de performance enquanto linguagem artística, os dois se colocaram como catalisadores das experiências que o público poderia vir a desempenhar diante delas. E ainda que o termo não sirva aos processos criados, o pensamento estético desenvolvido pela dupla contribuiu para o desenvolvimento das performances seguintes.

#### **4.1 CENÁRIO SOCIOPOLÍTICO E ARTÍSTICO: CONTEXTOS E CONTINGÊNCIAS**

Antes de avançarmos nas análises, consideramos importante situar para o leitor o contexto político da época tanto no que diz respeito às forças macropolíticas, tendo em vista que estávamos vivendo um período de ditadura militar no Brasil, quanto no que tange às forças micropolíticas, presentes nos movimentos feministas e nos movimentos artísticos. Esse deslocamento nos é caro, pois é para ele que olhamos com o objetivo de tentar compreender as forças ainda regentes no presente e como elas se recriam tanto do ponto de vista da arte quanto das novas configurações em torno do gênero, das feminilidades e de uma pluralidade em torno dos feminismos.

Olhamos para esse passado recente enquanto um exercício crítico que nos aponta para os avanços e, também, para os retrocessos sociais e políticos vivenciados nas últimas décadas no Brasil, haja vista o momento pelo qual passamos a partir do ano de 2018, quando ascendeu ao poder um presidente de extrema direita, catapultado ao cargo mais alto do executivo em função de um golpe político que destituiu a primeira Presidenta da República no Brasil. Como nosso foco é o corpo e a performance, partimos de uma *persona* comum a esses dois momentos, a ex-militante e ex-presidenta, Dilma Rousseff. Como a performance é tomada nesta pesquisa como esse modo de olhar, uma práxis que configura uma episteme (TAYLOR, 2013), produzindo memória e conhecimento, recorreremos também aos corpos e as performances de personagens históricos do Brasil recente para desenhar, ainda que de forma sumária, esse roteiro que também é contextual e contingencial para o surgimento dos trabalhos artísticos sobre os quais nos debruçamos tanto nos anos de 1960 e 1970, quanto nos anos mais recentes, aqui recortados a partir do ano de 2010.

O ponto de partida é uma imagem retirada do *Arquivo Nacional da Comissão da Verdade*. No centro dela está a militante Dilma Rousseff durante a Auditoria Militar do Rio de Janeiro em 1970, época em que participava da luta armada, fato que a levou à prisão em função do endurecimento das forças repressivas em vigor no país na época. Na imagem, que se tornou icônica, uma mulher jovem, com vinte e poucos anos, olha com firmeza para alguém ou alguma coisa, cujo ângulo do registro não deixa aparecer. Em sua diagonal, dois militares escondem o rosto, suprimindo o contorno das suas faces para o documento. O corpo em cena não é apenas um registro, mas um arquivo que nos informa sobre o momento político e as pautas de gênero em atividade, nos levando a refletir sobre o passado, o que dele nos assombra e que diz respeito a um poder militar que foi, pouco a pouco, privando os civis de suas liberdades. Um poder constituído a partir de uma performance de gênero masculina, heteronormativa e branca.

**Figura 13** – Auditoria Militar, Dilma Rousseff, Rio de Janeiro, 1970



Fonte: Arquivo Agência Estado.

O regime antidemocrático no Brasil teve início no ano de 1964, momento de profunda crise econômica, com alta inflação e pressão pelo setor conservador para fazer as reformas de base, o que gerou greves e inúmeras manifestações estudantis. Para complicar, o mundo vivia a Guerra Fria, o que elevava a falsa sombra do socialismo. É, nesse contexto, que o presidente João Goulart (Jango)<sup>22</sup> é retirado do poder sob a alegação

<sup>22</sup> O roteiro que pôs em vigor o golpe militar no Brasil partiu de uma encenação. Seria uma performance no sentido teatral da palavra? Pois bem, em 1961, o então presidente Jânio Quadros declarou: “ponho o chapéu na cabeça e saio, se me impedirem de governar com autoridade”. O país estava agitado. Por parte da esquerda havia uma campanha contra a política externa aplicada pelo governo. Na verdade, tratava-se

da “ameaça comunista” e a necessidade de garantia da segurança nacional. Apoiado pela elite brasileira e, principalmente, pelo governo americano, os militares justificaram o golpe em defesa da ordem e das instituições. Com a tomada de poder, derrubam-se barreiras econômicas para o investimento do capital estrangeiro e minam-se os movimentos sociais. Proíbem-se greves, cassam-se mandatos e cria-se o SNI - Serviço Nacional de Informação, já que todos os cidadãos passaram a ser “suspeitos” e “precisavam” ser vigiados pelo Estado. Com o poder centralizado no executivo, governava-se através de Atos Institucionais (AI) e decretos. Fecharam-se os partidos, suspenderam-se as eleições diretas, implementando o bipartidarismo – de um lado, o Arena (Aliança Renovadora Nacional) e do outro o MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

É neste contexto que o último Ato Institucional foi promulgado em 1968, um ano marcado por contestações políticas generalizadas. O AI-5<sup>23</sup> foi uma reação ostensiva a tudo que pudesse representar uma ameaça, instituindo-se a pena de morte, a prisão e o combate a qualquer tipo de enfrentamento. A produção artística desse período é manifestada por uma profunda resistência e inventividade, obrigando os artistas a driblarem as perversões do sistema político. Apesar das repressões, o clima entre artistas e intelectuais após o golpe era de revolta, o que levou a organização de protestos contra o governo autoritário.

---

de uma cena que funcionaria para: a) responsabilizar o Congresso pela carestia e pelos impasses administrativos; b) a renúncia; c) e, por último, um apelo ao povo. Para Jânio, os militares não permitiriam a posse de João Goulart (Jango). Mas não foi que aconteceu. Jango governou através de um regime parlamentarista e com apoio dos sindicatos e de organizações à esquerda. Coube ao vice de Jânio realizar as reformas de base, pressionado pela direita, desejosa das reformas de base e pela esquerda, que brigava pela implementação de uma reforma agrária. O mundo vivia uma Guerra Fria, o que tornava o contexto ainda mais tenso em torno de uma hipotética ameaça comunista. É neste contexto que os Estados Unidos passam a intervir politicamente nos países da América Latina, o que levou a implantação de ditaduras sanguinárias, em quase toda América Latina, neste período de 1960 até finais de 1980. Foi assim que o ator do primeiro golpe que destituiu Jânio Quadros do poder, também sofreu golpe, por isso se fala do golpe dentro do golpe. Fonte *Nosso Século*, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

<sup>23</sup> O último e o mais nefasto dos Atos Institucionais impostos durante o regime ditatorial no Brasil ficou conhecido popularmente como “o golpe dentro do golpe”. Instaurado em 13 de dezembro de 1968 esteve em vigor até o período de abertura, dando plenos poderes ao executivo. O AI-5 determinou o fechamento do Congresso, admitiu a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, levou a cassação de senadores, deputados federais e estaduais, prefeitos e civis. A imprensa também passou a ser controlada e aqueles que se desviassem dos poderes disciplinares dos militares eram torturados e até mortos. No campo da cultura e da arte, conforme Freitas informa, mais de “[...] quinhentos filmes, quatrocentas e noventa peças de teatro, duzentos livros, cem revistas, quinhentas letras de música, dezenas de programas de rádio foram total ou parcialmente vetados”. (FREITAS apud Maria Celina d’Araújo e Gláucio Soares, 2005, p. 26).

Durante o ano de 1968 foram fechadas exposições, confiscadas e desaparecidas obras. Entre as exposições canceladas estavam a *Segunda Bienal da Bahia*, que foi apelidada de “comunista”, o que provocou a apreensão de obras consideradas ofensivas. Entre elas, estavam os trabalhos de Lênio Braga (1931-1973), Antônio Manuel (1947 -) e Farnese de Andrade (1926-1996). Também foi suspensa no *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro a exposição com os artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal Jovem de Paris*. Os inúmeros casos de censura às artes provocaram a reação pública de artistas e críticos. A *Associação Brasileira de Críticos de Arte* (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa (1900-1981), reagiu imediatamente emitindo uma nota de repúdio ao ato do governo, afirmando que ele atentava contra “a criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte”. Essa recomendação foi decisiva para a efetivação de um protesto internacional contra a realização da *X Bienal de São Paulo*. Segundo descrição de Caroline Schroeder e Paulo Miyada para o catálogo da exposição *AI-5: 50 anos ainda não terminou de acabar*, realizada em 2018, o que se via nesse período, final da década de 1960, foram os artistas opinando sobre a realidade social e política brasileira. Schroeder ressalta que,

Logo após o golpe civil-militar, os artistas passaram a opinar, em seus trabalhos, sobre a realidade social e política brasileira, levando à realização de exposições como Opinião 65 e Propostas 65. Porém, com o recrudescimento da censura e a repressão às manifestações artísticas após o AI-5, parecia não haver mais possibilidade para o livre exercício da arte e da crítica em espaços oficiais, em exposições promovidas pelo Estado. Em reação às restrições impostas, a proposta de boicote à Bienal de São Paulo, instituição que recebia o apoio de diversas instâncias governamentais, passou a ganhar força no exterior, na medida em que artistas e intelectuais, por intermédio de amigos brasileiros e da imprensa, tomavam conhecimento do que acontecia no Brasil (SCHROEDER, 2018, p. 145).

A estreita relação que se estabeleceu com a política na arte brasileira, em função da própria situação de restrição às liberdades, vai direcionar a produção local para um contexto peculiar, segundo definição de Artur Freitas (2013). Para o pesquisador da história da arte, os anos de 1969, ano seguinte à implantação do AI-5, foi um divisor de águas para as artes no Brasil, que ficou entre duas fases: a primeira, compreendendo os anos de 1965-1968, caracterizados “pela oscilação entre as questões da nova figuração, do objeto e do programa ambiental” (FREITAS, 2013, p. 65), evidenciado pelos artistas concretistas e neoconcretistas; e a outra, envolvendo os anos de 1969-1974, configurada pelo crescente acirramento da opressão, levando a produção brasileira, segundo palavras

do mesmo autor, a uma posição radical, individual e conceitualista em que a forma muitas vezes esteve a serviço de um conteúdo social.

Sobre esse período político repressivo e a resposta dada por meio da arte e seus artistas, o crítico Frederico de Moraes nomeou de *arte de guerrilha* ou *contra-arte*, o enfrentamento realizado por uma geração de jovens artistas, entre eles Arthur Barrio (1945-) e Cildo Meireles (1948-) com seus respectivos trabalhos, *Trouxas Ensanguentadas*, de 1970 e *Tiradentes – Tótem-Monumento ao Preso Político* também de 1970, uma crítica aos presos políticos mortos por tortura. A performance com o Tótem foi realizada em Belo Horizonte na *Semana da Inconfidência Mineira* e consistiu no aprisionamento de dez galinhas a uma estaca de madeira de quase dois metros sobre a qual se ateou fogo. Nessa instalação performática, o artista recuperou a imagem histórica de Tiradentes e a visão de um corpo esquartejado, numa alusão à violência praticada pelos oficiais.

*Trouxas Ensanguentadas* foi apresentada durante a manifestação artística *Do corpo à Terra*. Nessa época, a repressão militar cada vez mais aniquiladora dava sumiço nos corpos daqueles que ousassem enfrentar o regime. O artista Arthur Barrio faz uma crítica mordaz ao deixar 14 trouxas de pano com vestígio de sangue nas margens de um rio. Para Frederico de Moraes, o evento que reuniu, durante três dias em Belo Horizonte, artistas preocupados em desenvolver performances, *happenings* e rituais, tinha como objetivo reagir às opressões da realidade. O artista, refletiu Moraes (1975), era “uma espécie de guerrilheiro” e a arte “uma forma de emboscada”. Isto para ficarmos com dois trabalhos considerados emblemáticos. Não só os mais emblemáticos, mas aqueles realizados a partir do crítico ano de 1969, primeiro ano de vigência do AI-5.

**Figura 14** –*Trouxas Ensanguentadas*, Arthur Barrio, RJ/ BH,1970.



Foto: César Carneiro



O termo *arte de guerrilha*, atribuído por Moraes, de certa maneira, clivava o período lúdico dos Parangolés, de Hélio Oiticica, e as experiências sensoriais de Lygia Clark delimitados entre anos de 1965 e 1968. Com o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Se os anos de 1965 e 1968 foram marcados por uma arte jovem, coletiva, urbana, a partir de 1969 até 1974, o Brasil vai viver o auge do período repressivo, os anos de chumbo da ditadura brasileira, levando a supressão, como situa Freitas, “[...] em arregimentação coletiva na mesma medida que ganhou em radicalização individual e conceitualista” (FREITAS, 2013, p. 67).

Nesse cenário, ainda de modo tímido, visto que os holofotes estavam voltados para as ações realizadas pelos artistas Arthur Barrio (1945-), Antônio Manuel (1947-), Cildo Meirelles (1948-), Paulo Brusck (1949-), entre outros nomes que performavam o gênero masculino, vai se tornando cada vez mais notável a presença das mulheres na cena artística. Entre elas, estavam Ana Maria Maiolino (1942-), Iole de Freitas (1945-), Martha Araújo (1943-), Celeida Toste (1929-1961), Regina Vater (1943-), Sonia Andrade (1935-2022), Letícia Parente (1930-1991), Ana Bella Geiger (1933-), entre outras. Ainda que os trabalhos tivessem proposições estéticas distintas, o corpo, na maior parte deles, desempenhou um papel importante no que diz respeito às abordagens tratadas, que tanto se direcionavam para o contexto político do país quanto para as questões políticas em torno do gênero.

Nas palavras da curadora e crítica Andrea Giunta, o corpo a partir dos anos de 1960 foi o grande protagonista e o que se observou foi uma virada iconográfica nas artes:

[...] O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso. Um corpo redescoberto veio à tona no campo das representações artísticas, tanto na América Latina quanto internacionalmente. [...] artistas inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido, até então, representado (o nu, o retrato, as imagens da maternidade, sempre vistos do mesmo ângulo, originalmente ancorados em parâmetros de representação regulados pelas convenções da arte acadêmica do século XIX e, depois, pelas convenções do modernismo do começo do século XX). (GIUNTA, 2018, p. 29).

Muitos outros processos trouxeram à baila provocações em torno da pauta do gênero como a maternidade, o nascimento, o sistema patriarcal excludente, a exemplo da reflexão apresentada no texto *Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas*

*de fundação*, escrito por Maria Angélica Melendi: “[...] elas se travestiram, se fantasiaram e se mascararam. Elas extravasaram seus impulsos vitais e promoveram uma política e uma poética do corpo que culminaria em festa, diálogo, comunhão, luto” (MELENDI apud GIUNTA, 2018, p. 230).

Indagamos: como esse corpo artístico expressou experiências, sentimentos, modos de agir nesse espaço-tempo, anos 1960-1970, nos informando ou possibilitando inferir pistas sobre os contextos sociais e culturais existentes? Embora saibamos que muitas artistas, dessa época e do presente, não tenham assumido para si a bandeira do feminismo, principalmente nos países da América Latina, a pergunta é necessária para que se tornasse possível percorrer as poéticas visuais<sup>24</sup> sobre as quais nos debruçamos para compreender os vieses da performance artística no seu enlace com uma performance de gênero e uma crítica feminista a partir das imagens – os documentos de performance, para interpretar como se forjou uma cena visual entre esses dois períodos, 1960/1970, e no anos seguintes, a partir de 2010 até 2020.

Seguindo a afirmação das pesquisadoras Luana Tvardovskas (2015), Roberta Barros (2016) e Talita Trizolli (2018), as primeiras críticas feministas trouxeram à tona duas questões caras à emancipação das mulheres dentro do campo artístico: a primeira dizia respeito à insinuação de uma ausência de genialidade, atributo considerado dos homens; a segunda colocava a superexposição dos corpos das mulheres como uma forma de controle, fascinação e produção de estereótipos. Esse modo de olhar configurou uma relação intrínseca entre o feminino e a arte.

Destituídas de genialidade e originalidade, coube às mulheres, como analisado pelas autoras supracitadas, os atributos de sexualidade ou de maternidade exacerbada. É assim que muitas mulheres se voltaram para seus cotidianos e para os espaços da intimidade, do doméstico, como *lócus* a elas designados, endereçados como forma de invocar um repertório cultural, provocar a reflexão e, conseqüentemente, rasurar os imaginários existentes em torno dessa performance de gênero, para, através da arte, especificamente da performance, produzir e inventar novos imaginários.

Deste modo, as artistas que escolhemos como foco do trabalho em sua primeira fase (1960-1970) fazem parte deste cenário (cena) em mutação quando a expressão dos

---

<sup>24</sup> O uso do termo poética visual está de acordo com o sentido dado pela pesquisadora Luana Tvardovskas ao se referir ao processo de elaboração das artistas como esse *lócus* de construção de conhecimento que, nas palavras dela, mais do que buscar um resultado plástico busca uma transformação de si e da cultura (2015, p. 37).



seus corpos aparecia em diálogo com a câmera. Era um período de efervescência, rebeldia, coletividade e utopia, e os artistas e as artistas se colocavam abertos à experimentação das linguagens, misturando em suas produções formatos múltiplos, entre eles a arte postal, a arte conceitual, o uso do corpo, a performance presencial ou para câmera.

A justificativa para a escolha dos nomes de Letícia Parente, Regina Vater e Sonia Andrade se dá por uma conjunção de fatores, a saber: são artistas cujos trabalhos foram produzidos nesse período de censura, trazendo no seu fazer um teor contestatório ao momento vivido. Também porque são trabalhos que reverberam a condição da mulher dentro e fora do campo da arte, se coadunando com as lutas feministas em voga. Além disso, são processos artísticos cujo foco está no corpo, na arte da performance e na performance de gênero, que mesclam tanto experiências presenciais quanto documentais, como resultado de suas práxis. Assim, fazem parte da nossa mirada as performances em vídeo como *Marca Registrada e Preparação nº I*, de 1975; o trabalho *In*, de 1976; e *Tarefa I*, de 1982 realizadas por Letícia Parente. A série com 8 vídeos produzidos por Sonia Andrade entre 1974 a 1977, e os trabalhos *Nós*, de 1973; *Tina América e Conselhos de uma Lagarta*, de 1976, realizados por Regina Vater. Nos interessou entender a construção de gênero, das feminilidades, as disputas em voga e como essas questões nos informam, enquanto dimensões críticas, para pensar o trabalho das artistas em um cenário de exceção que foram os anos de 1970, cuja pauta feminista<sup>25</sup> apontava para repertórios diferentes dos que vivenciamos hoje.

Os estudos de performance e gênero, quando realizados conjuntamente, abrem um campo de análise em que é possível entender relações, construções, formas de performar

---

<sup>25</sup> Foi em 1968, em uma das primeiras ações públicas do grupo *Mulheres Radicais* de Nova York, que Kathie Sarachild cunhou a expressão *sisterhood is powerful* (a irmandade de mulheres é poderosa), exaltando a tônica que envolvia a segunda onda feminista. Na prática, a expressão não colocava todas as mulheres dentro do mesmo “círculo sanguíneo”, haja vista a realidade das mulheres fora do eixo EUA-Europa e a realidade das mulheres negras em diversos países. No Brasil, como em toda América Latina, as pautas feministas dividiram suas preocupações entre a luta pela melhoria das condições das mulheres, a conquista dos direitos sociais e a luta contra a violência e a censura dos regimes ditatoriais. A premissa era libertar a mulher das opressões vindas tanto dos ambientes domésticos, quanto das desigualdades provenientes dos ambientes públicos. Sobre a inserção do movimento feminista no Brasil, a pesquisadora e artista Roberta Barros (2016) declara que, apesar de haver uma conexão com movimentos feministas internacionais, as brasileiras foram obrigadas, nas palavras dela, a se concentrarem em metas coletivas como: “A defesa dos direitos humanos, da liberdade política e da melhoria das condições sociais de vida. Isto porque, em tempos de luta contra o autoritarismo, o feminismo, em um momento particularmente importante de sua autodefinição, vinculou-se aqui a partidos políticos, a associações de esquerda e, de forma delicada, a setores progressistas da Igreja Católica – àquela época uma das forças mais importantes de resistência ao regime militar” (BARROS, 2016, p. 12).

feminilidades e apontam, para além dos comportamentos restaurados no sentido de repetição, reiteração de práticas sociais e culturais, articulações que estão em disputa e negociação por meio do corpo e suas expressões na arte da performance. Se observarmos o corpo na arte da performance como a expressão plástica de uma ação que também é expressão de uma cultura, depreenderemos que a comunicação estabelecida pelas performances depende de códigos culturais compartilhados e um entendimento desse sujeito no contexto histórico, “interpretando” as questões em torno das performances artísticas e de gênero próprias à época. De modo geral, o que se observava em trabalhos desse período, anos de 1970, era um exercício criativo, expressivo, que “tentava dar conta” da experiência de gênero, indo muitas vezes em direção às normas e sujeições impostas a esses corpos como um modo de produzir a crítica a certos modelos sociais, que também se repetiam enquanto estruturais no campo da arte.

Como referenciado ao longo deste texto, havia performances de todo tipo: as ritualísticas, que levavam o corpo ao limite; as que se debruçavam sobre ações do cotidiano; aquelas de longa duração ou de curta duração. Como fossem, o que elas guardavam em comum era a presença ao vivo e a disposição para a experiência quando o espectador era também parte fundamental nesse processo de retroalimentação. Essas performances surgidas entre as décadas de 60 e 70 foram pensadas a partir de uma proposta em vigor na arte contemporânea, numa visada estética menos preocupada com o sentido, a interpretação, e mais com a dimensão da corporalidade, da sensorialidade e da comunicabilidade. Com as artes imersas em uma profunda efervescência experimental, logo as recentes descobertas tecnológicas, como o videoteipe, passaram a ser usadas, também como processo de criação, encaminhando-as para outras formas de performar em que a presença em *locus* não era mais uma condição *sine qua non*, pois o videoteipe colocava em jogo o *efeito de presença*<sup>26</sup> e a possibilidade de documentação e circulação das proposições artísticas, recurso usado pelas artistas analisadas nesta primeira fase.

---

<sup>26</sup> Lançamos mão do termo *efeito de presença* proposto por Han Ulrich Gumbrecht (2010) pela capacidade que o conceito tem em esclarecer que o que está em jogo não é uma produção de um sentido racional e lógico, mas, sobretudo, uma compreensão que é da ordem de uma erótica da arte, ou melhor, da ordem de uma experiência. Sendo assim, cada sujeito, em contato com a arte, irá compreender o trabalho a sua maneira, acionando seu repertório, suas experiências pessoais. Isto vale tanto para uma performance em tempo real, quanto para uma performance registrada pelo aparato tecnológico, posto que o espectador é sempre parte da cena. A câmera, neste caso específico, funciona como uma espécie de *frame*, ou seja, como um recurso a mais para o fluxo perceptivo, pois ela recorta, destaca aspectos da performance, seja pela escolha dos ângulos, da iluminação e da edição que envolve seus processos.

## 4.2 VIDEOPERFORMANCES: ENTRE REPERTÓRIO E DOCUMENTAÇÃO

Na segunda metade dos anos 70, os artistas e as artistas visuais vão experimentar o vídeo como forma de expressão, encontrando na linguagem uma forma de produzir as suas performances. Não há dúvida de que o meio atendeu a outros objetivos artísticos para além da performance, porém é evidente o uso desse recurso como experimentação na junção entre corpo e câmera. Como também foi recurso utilizado para burlar a censura que tornava cada vez mais restrita e vigiada o espaço das ruas com o recrudescimento do regime militar a partir de 1968.

As performances que, antes, ocorriam em espaços abertos, aderiram ao espaço privado, isolado do público e documentado para a câmera, como descreveu Christine Mello, em *Extremidades do Vídeo* (2008). Mais do que um registro, as manifestações artísticas em operação com a câmera ampliavam as indagações sugeridas pelo corpo do artista em cena, pois muitas possuíam outra função no trabalho:

[...] na medida em que não existe a interatividade do corpo do artista com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance (MELLO, 2008, p. 144).

Como se tratava de uma tecnologia de difícil acesso, pois os instrumentos eram analógicos, caros e pesados, o trabalho ficou concentrado nas mãos de um pequeno grupo, conhecido como a primeira geração do vídeo no Brasil. É relevante ressaltar que as proposições artísticas usando o vídeo também foram inúmeras e, assim como as performances, também tiveram um viés de desconstrução, quebrando com a lógica convencional para a qual foram concebidas, associada a uma produção televisiva e massiva, para assumir processos mais irreverentes, expandindo ao limite os próprios códigos do equipamento.

O vídeo foi usado de diversas maneiras. Em processos mais disruptivos em que o dispositivo era desprogramado da sua função e do seu uso original, tal como era utilizado pelos veículos de massa como recurso de linguagem. E, também, foi explorado por muitos artistas como registro documental de acontecimentos, performances e eventos. Essa escolha não restringia o caráter artístico do vídeo, como é possível verificar nos trabalhos de Letícia Parente, Sonia Andrade e Regina Vater. Neles, a imagem aparece íntegra, o que muda é a forma de fazer a performance, agora acrescida do que a tecnologia poderia

oferecer como discurso visual. De certa maneira, o vídeo serviu àquelas artistas mais implicadas com questões sociais e políticas envolvendo gênero e raça e àquelas envolvendo questões ambientais, pois muitas artistas estiveram preocupadas em problematizar os papéis femininos tanto na maneira como a sociedade lhe cobrava enquanto comportamento, quanto na forma como os meios massivos as representavam. O grito das ruas *o pessoal é político* reverberou na arte. Sobre esse aspecto a pesquisadora Talita Trizolli reforça:

Além do seu caráter político, a capacidade de captação das minúcias cotidianas a partir das lentes, sejam elas de máquinas fotográficas, ou de super 8, Portapack ou câmeras digitais [...] fora uma temática desde as primeiras práticas de vídeo e fotografia, sendo bastante exploradas pelas vertentes feministas da arte justamente pela disposição de representabilidade de gênero. O maquinário tecnológico nesse caso serve como uma lupa, que aproxima o espectador em direção ao olhar do artista a respeito das ações mundanas. A instância do reservado, do privado, do subjetivo é então levada ao patamar do público, do coletivo, do escrutamento crítico com a atividade artística [...] O vídeo neste processo de crítica cultural e representação social, serve também como espelho da subjetividade do artista, onde o manipulador do aparato eletrônico procura em um exame narcísico modos de aprofundamento de seu eu a partir do registro da imagem eletrônica. (TRIZOLLI, 2011, p. 164)

Os resultados foram artistas esgarçando as configurações técnicas da aparelhagem, produzindo uma imagem descolada de uma reprodução pura e simples das performances (seus registros), e aqueles que optaram pelos processos documentais, realizando com tais escolhas uma aposta numa construção de uma mensagem política de natureza menos sensorial e mais discursiva.

Sobre usos e funções do vídeo a partir do século XX, Christine Mello (2008) definiu o seu estado como algo em processo, aberto, em movimento, como vértice criativo de várias práticas. Assim como a performance, o vídeo ocupa esse espaço liminar, essa capacidade de interconectar, enredar, enlaçar diferentes elementos, linguagens e processos de significação, como descrito pela autora. Por isso, o corpo nesse diálogo com o vídeo promove uma dupla potência para a performance ao ancorar tanto o seu potencial de repertório quanto de arquivo. Como metodologia de análise, Mello trabalhou sobre as três pontas extremas do vídeo, a saber: o conceito de desconstrução, que é a alteração do próprio mecanismo de execução do equipamento; a contaminação, que versa sobre as operações criativas em uso, por exemplo, o recurso à performance, e, por último, o

compartilhamento, que é a ideia de um potencial de circulação que esses processos adquirem dentro da ambiência digital.

O vídeo foi usado em processo com a arte da performance, tanto com vias a expressar uma subjetividade, falar de questões pessoais, íntimas, em torno de uma performance de gênero lida como feminina e suas contingências, quanto foi usado como forma de questionar, ironizar e desestabilizar esses papéis. Mais do que um confessorário, a performance em diálogo com o vídeo tornava instáveis certos modelos, ora buscando processos mais discursivos e diretos, ora optando por vias mais expressivas, enigmáticas e perceptivas, explorando mais a distorção da realidade do que a afirmação dela.

Outro recurso bastante utilizado pelas artistas na época foi a câmera *Super 8*. Diferentemente do vídeo que possuía uma natureza eletrônica, o que tornava possível uma simultaneidade entre a emissão e a recepção do trabalho, emulando a lógica do “ao vivo”, o *Super 8* era uma câmera portátil, de uso doméstico, criada pela empresa *Kodak* em 1965. A invenção tornou acessível a um público amador a experiência de fazer cinema. Portanto, se hoje conseguimos ter acesso a essas performances é graças ao fato delas terem sido documentadas de alguma maneira – seja como meros registros da ação, seja porque foram criadas para a câmera, através da *portapack* ou da câmera *super 8*, possibilitando ter contato com os processos e o pensamento artístico de uma época, assim como das questões por ele ressoadas.

Foi esta contaminação entre o corpo e a câmera e o compartilhamento (MELLO, 2017) desse resultado em vídeo na rede que assegurou que chegássemos aos trabalhos de Letícia Parente, Sonia Andrade e Regina Vater. É sobre isso que o próximo tópico trata.

### **4.3 NAS BORDAS DA PERFORMANCE: GÊNERO, ARTE E CULTURA**

#### **4.3.1 Letícia Parente: partilhando intimidades**

Nascida em 1930, em Salvador, Bahia, e radicada no Rio de Janeiro, Letícia Tarquínio de Souza Parente (1930-1991) permanece sendo uma artista ainda pouco conhecida do grande público. Foi pesquisadora, professora, trabalhou com diversas linguagens como a fotografia, a arte postal, a instalação, a pintura e a gravura, mas são os seus trabalhos com o vídeo os mais lembrados.

A escolha pela arte se deu tardiamente, quando já tinha quarenta anos e uma formação em Química realizada em Fortaleza, onde se estabeleceu com a família, em 1952, tornando-se professora titular da Universidade Federal do Ceará. Mas é, em 1971, durante uma temporada no Rio de Janeiro, que ela passa a ter contato com as práticas artísticas nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. Em 1973, elabora sua primeira exposição individual, apresentada no *Museu de Arte da Universidade do Ceará* (MAUC), intitulada *Monotipias* e composta por 29 gravuras. Em 1974, retorna ao Rio de Janeiro para estudar com Anna Bella Geiger (1933-) e juntas começam a produzir os primeiros trabalhos com a câmera *portapack* trazida dos Estados Unidos pelo diretor de cinema Jom Tob Azulay (1941-). Entre 1974 e 1982, o grupo formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sonia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi, produziu uma série de vídeos que circulou nos principais eventos de videoarte no Brasil e no exterior, o que os tornou conhecidos como a primeira geração de videoarte do país.

Grande parte dos trabalhos feitos em vídeo pelo grupo durante os anos de 1970 foram perdidos, não somente porque eram frágeis, mas também porque os próprios equipamentos se tornaram obsoletos, revelando, como rememora o artista, pesquisador e filho de Letícia Parente, André Parente, a inabilidade dos arquivos (museus, galerias, colecionadores) para com a preservação desses trabalhos. Atualmente, muitos desses processos podem ser encontrados na plataforma *Youtube*, uma forma contemporânea de arquivo, na nossa concepção, o que nos garantiu, por exemplo, a possibilidade de realização desta pesquisa.

Embora a sua biografia a coloque como uma expoente da arte mídia, o que do seu processo nos interessa articular são as proposições elaboradas usando o próprio corpo exposto e as provocações sobre o feminino, e o que ele nos evoca, ainda que, para isto, não possamos esquecer do suporte escolhido para a realização. Como reiterado por André Parente:

[...] a obra de Letícia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam (PARENTE, 2014, p. 13).

Pode-se aferir que Letícia estava interessada na relação com o outro. A escolha pelo ambiente doméstico, pela ritualização das atividades cotidianas, repetidas e reiteradas em suas performances, também caracterizava boa parte dos seus processos.

Conforme mencionado, as ações eram capturadas em tempo real e, como não passavam por edição ou cortes, o público entrava em contato com a performance na íntegra, no tempo em que a artista esteve submetida à experiência. Estar diante dessa extensão de tempo na qual durava o vídeo, juntamente com a repetição dos gestos, era, sem dúvida, algo que provocava um deslocamento afetivo no espectador. A percepção das automatizações da vida, em especial da vida das mulheres dedicadas às tarefas da casa, foi um grande tema para muitas delas. E, de maneira geral, a arte da performance foi um recurso escolhido pelas artistas como modo de questionar os padrões sociais. É sob esta ótica que olhamos boa parte da produção em performance realizada pelas artistas lidas pelo gênero feminino nos anos de 1970.

Em texto publicado para o catálogo da exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, a curadora Andrea Giunta faz uma análise sobre a produção das artistas de então ao afirmar: “[...] o eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo e a destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido” (GIUNTA, 2018, p. 29). A proposta era quebrar paradigmas que associavam o corpo à beleza enaltecidas anatomicamente. Os corpos performáticos apareciam vulnerabilizados, violados; neles, fluídos como o sangue, a saliva e o suor informavam sobre suas condições. O corpo foi espaço de combate, de negociações e de subversões.

Andrea Giunta (2018) prossegue deixando evidente que as artistas residentes na América Latina, especialmente as brasileiras, não estavam, nesse período, vinculadas a um movimento de arte feminista que se desenvolvia nos EUA, e sim motivadas pela situação do Brasil, marcada por uma política de exceção. Vejamos suas ponderações:

Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como *mulher*, *feminismo* e *artistas mulheres*, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras da região. Todavia, em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamasse de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual laçaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado (GIUNTA, 2018, p. 29)

De modo geral, podemos afirmar que as performances artísticas se encontravam (se encontram) num espaço liminar, visto que elas transitam entre algo pessoal, autobiográfico e algo social, tendo em vista não ser possível falar por meio do corpo sem que o tema também não atravesse o sujeito criador. Logo, as performances nos informam sobre contextos históricos e podem, quando reunidas, produzir uma memória cultural coletiva, ou, em outras palavras, nos abrir para uma cena, um outro modo de olhar a realidade. Assim, está inserido esse conjunto de performances dos anos de 1970. O período é também apontado como um momento de irrupção de outras vozes, as minorias políticas, que começavam a disputar o terreno do político, a exemplo das mulheres e as lutas feministas.

A essa constatação, soma-se que o Brasil vivia um forte momento repressivo que obrigou muitas artistas a abandonarem as performances realizadas no espaço público, nas ruas, e diante de uma audiência para adentrar ao espaço privado e doméstico, conforme referido. A artista Letícia Parente tirou proveito da situação explorando a performance em diálogo com a câmera, ressaltando ainda mais o espaço da casa nos processos de criação e, por meio da tecnologia do vídeo, começou a dar início a processos de documentação das performances.

O ano de 1975 foi um ano bastante profícuo para Letícia Parente. É desse período a performance *Tarefa 1*<sup>27</sup>. O vídeo é iniciado com a artista subindo sobre uma tábua de passar roupa. Não vemos o seu rosto, pois ela interage com o objeto como se a câmera não estivesse ali e aquele fosse um gesto habitual. Em seguida, outra mulher, negra, entra em cena para dar início ao serviço. Sabemos que se trata de uma mulher negra, visto que notamos os pés e as mãos à mostra realizando a função de passar a roupa por meio de gestos vigorosos. O inusitado é saber que o ato foi feito sobre o corpo de Letícia Parente. A câmera em primeiríssimo plano observa o trabalho, analisa o serviço, fiscalizando-o. É possível identificar que se trata da área de serviço da casa pela proximidade da tábua de passar à lavanderia. Tudo no trabalho é experimental, inclusive a claquete que abre a performance, cuja descrição é simples, constando apenas o nome do trabalho, o de Letícia Parente e o da produtora Cacilda T. Costa.

O título *Tarefa 1* é indicativo da sequência de outros trabalhos que aquelas mulheres devem desempenhar ao longo do dia. Cada uma em seu papel social definido –

---

<sup>27</sup> Vídeo *Tarefa 1*, produzido por Letícia Parente em 1975 e publicado no youtube. Acessado em 20.08.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Vu82m8hXGrg>



patroa e empregada. Ao realizar essa performance, Letícia brinca com os *status* sociais destinados a cada uma delas, mulheres sem rostos aparentes, logo sem identidade, apenas corpos submetidos e subjugados em seus afazeres diários ligados à casa e a família, confirmando a tese de que o corpo, segundo Andrea Giunta (2018), esteve no centro das preocupações políticas, sociais e estéticas dos anos de 1960, 1970 e 1980. Isso significou, conforme a autora, a “[...] observação e análise do corpo regulado e monitorado pelo social e da sexualidade como a grande narrativa usada pelo ocidente para organizar e estigmatizar as diferenças” (GIUNTA, 2018, p. 29).

**Figura 15** –Frames do vídeo *Tarefa nº 1*, Letícia Parente, RJ, 1975



Foto: Câmera Jom T. Azulay

Se o feminismo politizou o corpo, foi o gênero que nos permitiu perceber as relações impostas ao mesmo para além da diferença biológica. Ao repetir determinada conduta normativa, associada ao cuidado com o lar e aos trabalhos do lar atribuídos à mulher, a artista rasura a lógica que naturaliza determinados comportamentos sociais. Ao expor de forma explícita os afazeres e como eles agem sobre os corpos, Letícia Parente nos leva a pensar sobre certas convenções associadas a uma performance de gênero feminina subalterna, nos idos dos anos 60/70, pois aprendemos a ser mulher – a performar uma feminilidade por meio de artifícios estéticos, simbólicos e linguísticos. Ao trazer a casa, o casamento, a família para o trabalho artístico, ela chama a atenção para o doméstico como categoria política. Ao falar sobre a condição das mulheres numa sociedade patriarcal, o individual e o coletivo se projetam e se enlaçam produzindo conhecimento.

Assim como em *Tarefa 1*, de 1975, os vídeos *IN*<sup>28</sup>, de 1975, e *Preparação I*<sup>29</sup>, de 1976, trazem para a superfície as castrações e expectativas em torno da performance de gênero feminina. No primeiro trabalho, o objeto requisitado para cena foi um armário quando a performer veste uma roupa e se recolhe no seu interior. A provocação, em nossa leitura, é a ideia de trazer um corpo-objeto, um corpo disponível para o uso, e reafirmar o espaço doméstico, da casa, do privado, como sendo o lugar da mulher.

*In* inicia da mesma maneira que *Tarefa 1*: com uma claquete de apresentação. A artista adentra o interior da casa e abre a porta do armário. Ela sobe no elevador e segura o único cabide disponível para, com ele em mãos, realizar o gesto de pendurar a camisa, a mesma que ela está abrigada. Colocar o cabide por dentro de uma blusa já vestida não é uma tarefa que ela realize sem algum incômodo, numa metáfora ao próprio incômodo de ser mulher. Não é a roupa, o que ela deseja guardar, mas a si própria, numa crítica, como dissemos, ao espaço do privado destinado às mulheres em que elas precisavam estar apartadas do espaço público, que é o espaço do político, logo do gênero masculino.

Interessante pensar na gíria “sair do armário” como forma pejorativa verbalizada entre as décadas de 70 e 80, insinuando o desvio da sexualidade de alguém que tivesse interesse por outra pessoa com a mesma identidade de gênero. Seguindo o fluxo popular, podemos afirmar que Letícia Parente explora esse imaginário, não para soar pejorativa, mas para pontuar que a mulher, nessa época, estava enclausurada a certos padrões normativos, ligados a uma cultura que valorizava uma heterossexualidade compulsória, antevendo determinados comportamentos previsíveis, com submissões e subalternizações, se ampliarmos o entendimento da performance de gênero para além da condição sexual.

Entendemos que os vídeos feitos por Letícia Parente são muito simples, realizados em plano-sequência, experimentais, caseiros, quase sem recursos. Eles não promovem a desintegração e desconstrução dos seus processos internos. Eles agem por contaminação ao unir corpo e câmera e, ao fazê-lo, deixa evidente o desejo em colocar o corpo em primeiríssimo plano, como se quisesse evitar qualquer desvio do olhar. O foco está nos movimentos e gestos empreendidos.

---

<sup>28</sup> Vídeo *In*, produzido por Letícia Parente em 1975 e publicado no *Facebook*. Acessado em 20.08.2020. <https://www.facebook.com/MuseumofModernArt/videos/let%C3%ADcia-parentes-in/302368884230672/>

<sup>29</sup> Vídeo *Preparação n° 1*, produzido por Letícia Parente em 1976 e publicado no *youtube*. Acessado em 20.08.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>

**Figura 16** – Frame do vídeo *IN*, Letícia Parente, 1975



Fonte: acervo The Museum of Modern Art, NY.

Na atualidade, pelo viés das extremidades (MELLO, 2008), os vídeos de Letícia Parente assumiram também o *status* de compartilhamento. Ao ser disponibilizado na plataforma *Youtube*, a performance pode ser reencenada quantas vezes queira o seu público, circulando por espaços fora do controle daquele que a criou. Em outras palavras, a performance é o agenciamento que, ao provocar o encontro, possibilita o deslocamento do senso comum, produzindo dissenso, gerando conhecimento, organizando a memória pela qual se pode olhar determinados corpos e contextos.

Ao fazermos este esforço de reflexão diante das performances de Letícia Parente, no sentido de entender, pelo conjunto, um comportamento artístico e político de uma época, não estamos controlando o significado de seus processos, visto que isto seria impossível, tendo em vista que à performance só é garantido o encontro, a relação, é isto que a torna viável. O contrário seria o controle, portanto, a sua morte.

Se nas primeiras performances realizadas nas décadas de 1960 e 1970 era a potência da rua, do encontro *tête-à-tête* que viabilizava o caráter de relação das performances, pelo encontro do público com os processos, e a ativação a partir da troca de papéis, hoje é a ambiência digital que permite sua renovação e transformação. Em outras palavras, as performances, em especial a performance de Letícia Parente, ao ativar o seu corpo em cena através do clique do vídeo disponibilizado na plataforma *Youtube*, restabelece uma experiência que é comum a quase todas as mulheres e, ao fazê-lo, reiteramos, ela não só repete o gesto como rasura, como crítica, mas, como afeto, capaz de atingir o outro neste lugar transformador e reflexivo das subjetivações políticas.

As performances feitas para serem filmadas fizeram referência às preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam. É neste sentido que pensamos o corpo performático como produtor de conhecimento, de pensamento e de reflexão, pois a própria performance emergiu na década de 1950, tendo as primeiras experiências com o corpo e sua desvinculação da tradição histórica de representação do belo, lançando-se para um processo autorreferencial e autorreflexivo, onde gestos e ações eram (são) realizadas com vistas a provocar, desestabilizar o sistema e movimentar os corpos presentes à cena pela via da sensação, da presença, da experiência.

Vejam a *videoperformance* seguinte. *Preparação I*, data de 1976. O vídeo começa com a claquete informando o nome de Letícia Parente e do diretor da cena, Jom Tob Azulay, parceiro de quase todos da primeira geração. A câmera foi colocada atrás de Letícia que está em frente a um espelho. A imagem que vemos do seu rosto, é, portanto, a mesma que ela se olha. Novamente, em primeiro plano, ela aparece penteando os cabelos de maneira vigorosa. Em seguida, deixa de lado a escova para pegar um adesivo que leva imediatamente à boca, cobrindo os lábios e sobre o qual redesenha uma nova superfície, emulando-os. Estaria ela em busca de atender a padrões de beleza externos?

De repente, a câmera ajusta a lente aproximando-a ainda mais do seu rosto, fechando o foco no contorno que está sendo pintado sobre a boca. Com a tesoura, Letícia recorta um novo adesivo agora para cobrir os olhos. Repete o gesto da pintura. Pega o estojo e dele retira um lápis. É com ele que ela redesenha um novo glóbulo ocular. O que deseja ver? Ver implicaria numa mudança de posição subjetiva? Ou a discussão é sobre a impossibilidade de ver e falar devido à repressão militar na qual a sociedade brasileira estava imersa?

Além da imagem, é possível escutar os ruídos da rua, buzinas e outros sons. Novamente, o enquadramento é aproximado mostrando a artificialidade do olho projetado para a câmera. Com um novo rosto desenhado e agora em um super *close-up*, ela ajeita novamente os cabelos com as pontas dos dedos. De maneira brusca, a imagem faz *zoom In-out* e temos novamente o plano americano. A performer ajeita outros detalhes como a gola da blusa, sobrancelhas e cabelos. Ao abrir a porta, é possível escutar as vozes de crianças, serão os seus filhos?

**Figura 17** – Frames *Preparação 1*, Leticia Parente, 1975



Foto: Câmera Jom Toby Azulay

O vídeo disponibilizado na plataforma *Youtube*, em 2014, possui o registro de 15.276 visualizações e o comentário de 37 pessoas aleatórias que revelam sua incredulidade diante da ação que aparece na tela. Algumas pedem explicação, querem entender o que acontece ali, quem é aquela mulher que age daquele jeito, quando, diante do espelho, resolve colar sobre o rosto um papel no qual pinta os olhos e a boca, numa provocação aos modelos sociais impostos, papéis estes que embotam a personalidade, a subjetividade, transformando o sujeito em personagem, em um rosto fabricado, segundo a nossa leitura.

Já na videoperformance *Eu armário de mim*, a artista rompe a sequencialidade dos processos anteriores. O corpo se faz presente através dos objetos, objetos estes que constituem e a acompanham em seu dia a dia. São fotos encadeadas e sincronizadas ao poema homônimo, que diz:

Eu armário de mim  
 Eu armário de mim  
 Eu armário de mim  
 Conta de mim o que contendo. Conta. de mim. O que contendo  
 Eu armário de mim. armário  
 Eu armário de mim  
 Sentar. Sentei. Sozinho. Sentei-me com. Assentos com.  
 Presilhas no tempo. Sentei. Parei. Sentar-me com.  
 Eu armário de mim. Armário  
 Consumo a cor dos frutos. E sabores do tempo.  
 Com sumo e cor. Os frutos. Com sumo e cor do tempo.

Eu armário de mim. Eu armário de mim.  
 letras e palavras. trazem o mundo. mundo circulando no sangue  
 Eu armário de mim. armário  
 Pasto e repasto. O jornal nosso de cada dia. Pasto e repasto  
 eu armário de mim armário  
 Canto. cantado. Som nascido. Som nascente. Tecendo o instante de  
 cada dia

Eu armário de mim  
 Idas e vindas. Voltas e revoltas. Idas e vindas voltas-revoltas  
 Eu armário de mim Eu armário de mim. armário. De mim  
 armário de mim. armário de mim  
 Mal travestido em doença. Registro de lutas na carne  
 A condição de ser é fardo às vezes  
 nas costas a humanidade. Tão leve e tão pesada.  
 Cura-me a própria dor da dor. Cura-me a dor da dor.  
 Eu armário de mim. Eu armário de mim.  
 Mãos registrando a vida em mim. Mãos narrando a vida no tempo.

Eu armário de mim.  
 Ferramentas de construir cada dia.  
 Eu armário de mim  
 O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus  
 Eu armário de mim  
 livrar do pó do sangue e dos detritos. Eis a faina diária  
 repouso enfim no tempo empresilhado. Tempo amarrado e preso  
 sem correr. Sol parado. Parado. no repouso no repouso no sono

Eu armário de mim  
 Eu armário de mim  
 é preciso cessar os movimentos  
 Amor voo livre  
 É preciso estancar as forças  
 Amor surpresa e surpreendido  
 Breve amor longo amor  
 é preciso conter os passos  
 Pequeno espaço e tanto amor  
 amplidão interna, explosão de sóis  
 é preciso prevenir os riscos  
 prevenir os riscos  
 amordaçar a liberdade.

Eu armário de mim

o tempo: hoje é dia de trevas. hoje é dia de perda  
 o tempo: hoje é dia de festa. Tempo de abrir o tempo

o tempo: hoje é dia de sonho. No ritmo de desejar  
 Eu armário. no tempo  
 Eu enfim multiplicado  
 arborescido. Arborescente.  
 Eu armário de mim.  
 O amor tem muitas faces e se põe de joelhos  
 Eu armário de mim  
 Eu armário de mim. (Parente, Maciel, 2011: 10'42'')

Nesse vídeo de 3 minutos e 44 segundos, uma *voz over* (masculina)<sup>30</sup> apresenta um conjunto de fotografias editadas aleatoriamente pela artista. Elas aparecem ao ritmo de um poema de sua autoria. São fotografias de sapatos, roupas, cadeiras, objetos pessoais. Existe uma dialética entre o espaço físico dos objetos e da própria casa e o espaço afetivo do habitar. Não seria o corpo uma casa? “A condição de ser é fardo, tão leve, tão pesado”, diz Letícia em seus versos. A performance como ação de um corpo ou um corpo em cena deixa à mostra, artisticamente, as políticas que constituem o gênero feminino, sejam aquelas que os invisibiliza e sejam aquelas cujas estratégias evocam alguma subversão. O corpo é o vetor, é esta materialidade que permite que as artistas manifestem seu pensamento sobre *ser uma mulher*, a performance de feminilidades, e como essa presença pode atravessar outros corpos.

O corpo em Letícia Parente, por exemplo, é presença e se faz presente até mesmo quando não aparece em cena, pois reivindica uma existência política, questiona as performatividades que fizeram dele um corpo ausente em vários espaços de poder e, ao fazê-lo, agênciava outros imaginários.

Em *Eu Armário de Mim*, descreve André Parente, Letícia vai pouco a pouco mostrando os objetos do seu dia a dia, compondo uma estranha taxionomia e um retrato miniaturizado da casa e da artista. É ele quem melhor descreve a poética por ela elaborada: Letícia Parente “[...] acreditava ser a realidade o ponto de chegada, e não de partida. Não se tratava, portanto, para ela, de representar uma realidade preexistente, mas de usar as imagens para produzir um efeito de realidade” (PARENTE, 2014, pp. 7-8).

Voltando ao recurso do vídeo, é importante afirmar que não estamos relegando seu uso ao segundo plano como um aspecto menor do processo, ao contrário. Reconhecemos que se trata de experimentos e, exatamente por isso, dispunha-se de

---

<sup>30</sup> Não sabemos se o vídeo disponibilizado nas redes foi feito por Letícia Parente ou trata-se de uma releitura do seu trabalho a partir de vestígios do seu processo.

poucos recursos. São essas características que fazem deles tão disruptivos naquele momento, ressoando até os dias de hoje. Não se trata de registro, e sim de uma criação que incorpora a aparelhagem eletrônica ao discurso. Contudo, para o nosso recorte, nos interessa o corpo e as questões que dele são projetadas. O vídeo nos afeta pelos enquadramentos exaltando aspectos e gestos do corpo e, também, pela possibilidade de acesso e constante atualização dessas performances.

Assim como Letícia Parente, os artistas que compuseram a primeira geração do vídeo no Brasil, usaram o corpo como uma trama que se traduz numa imagem não apaziguada. O corpo está inquieto, contorce a si mesmo, sobe e desce escadas como no vídeo *Passagens*, de 1974, realizado por Anna Bella Geiger, principal referência artística para Letícia Parente. Através do corpo, elas, as artistas, contestam as normas e as convenções que as enquadram a padrões rígidos. Mas é também um corpo que alude ao momento político, a um momento marcado pela censura, pela imobilidade e que força, nas palavras de André Parente (2014), a pensarmos sobre “[...] o intolerável da sociedade em que vivemos”.

As questões políticas em decorrência do golpe à democracia inclusive foram tema para as performances de Letícia Parente, a exemplo da videoperformance *Marca registrada*,<sup>31</sup> de 1975. É assim que ela irrompe a pele, mas também o cenário artístico com o gesto icônico da agulha que costura o próprio pé, exprimindo o clima de tensão social vivido por um país em plena ditadura militar. Durante 10 minutos, tempo de edição do trabalho, a artista se dedica a ação de cozer a frase *Made in Brazil* na superfície plantar.

Símbolo do feminino, Letícia faz do ato de costurar um gesto político. Estão ali presentes forças muito complexas como a dor de ser brasileira num país em estado de exceção e a condição vivida pelas mulheres naquele momento. Segundo Barros (2016), a aliança com a Igreja, nesse período crítico, abriu entre as mulheres um lugar de resistência e militância. “Com a bandeira da maternidade, definiram-se vitórias políticas surpreendentes, como o Movimento pela Anistia, que promoveu uma repercussão nacional e internacional às torturas e aos assassinatos cometidos pelos militares” (BARROS, 2016, p. 12). Contudo, o olhar para o doméstico, para a família tirou o foco da autonomia das mulheres tão caro à forma como o movimento se configurou em países

---

<sup>31</sup> Vídeo *Marca Registrada*, produzindo por Letícia Parente em 1975 e publicado no *youtube*. Acessado em 20.08.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>



estrangeiros. Saía da pauta temas como liberdade sexual, aborto, divórcio, lidos como individuais, burgueses e menos coletivos.

Podemos reconhecer nesse trabalho uma referência ao *slogan* criado para a época que dizia: *Brasil: ame-o ou deixe-o*, quando muitos artistas e militantes foram obrigados a abandonar o país, a exemplo dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, exilados em Londres nos anos de 1970 por serem contrários as restrições impostas pelos militares e manifestarem resistência através das ideias, do corpo e da música. No caso específico de Leticia Parente, o fato de a artista grafar a frase em seus pés é uma prova do seu enraizamento, do seu vínculo com o país. A lente que filma a performance é a mesma que potencializa essa dor, uma espécie de gastura que a imagem produz naquele que a olha.

**Figura 18** –Frames *Marca Registrada*, Leticia Parente, 1975.



Fonte: Coleção Galeria Jaqueline Martins

O corpo em *Marca Registrada* aparece fragmentado e, embora seja essa a sua aparência, o figurativo permanece presente. O trabalho, realizado quase sempre em plano sequência, não possui um eixo narrativo. A desconstrução de uma figuratividade reforça o caráter experimental do vídeo, e a performance em diálogo com o meio tecnológico se faz como um registro. O termo [registro], a despeito de ser reducionista, é aqui usado em função do caráter disruptivo que o meio representou logo nas suas primeiras aparições artísticas, pois o que os artistas buscavam era romper com o modelo massivo utilizado pelos meios televisivos para os quais o *videotape* esteve à serviço. Por outro lado, devido ao caráter marginal dessas produções e da absoluta falta de recursos que envolvia a maioria desses processos, o que se viu entre os experimentos da primeira geração é o uso do vídeo como uma extensão do trabalho realizado a partir de outros dispositivos como foi, por exemplo, a performance. Ou seja, o vídeo apontava, nesse trabalho, para a performance, que é ela que está no centro do fazer artístico.

O antropólogo e encenador Richard Schechner nos relembra o papel das gravações de parte das performances realizadas nos anos de 1960. Esses “documentos de performance” não só permitiram o conhecimento dos trabalhos e dos processos àqueles que não tinham participado do momento, como possibilitaram aos artistas que desejassem reencenar as performances, assim o fizessem com êxito. As *re-performances*, ele nos esclarece, “[...] abrem uma janela para um passado imaginado que parece insuflado de vida” (SCHECHNER, apud LIGIERO, 2012, p. 28).

Recuperamos a observação feita pelo teórico sobre *re-performances*, porque ela oferece uma chave para se refletir sobre a relação entre presença e presença reativada. Em outras palavras, a performance pode ser considerada como uma força que atravessa o corpo do realizador e de quem a observa. Uma série de categorias pode ser apontada para a análise a partir da ideia de presença, tais como: o espaço; o contato direto com o público; os afetos provocados a partir desse contato; a temporalidade que cada acontecimento pede para a sua realização, e assim por diante. Para muitos pesquisadores do campo da arte, a performance carregava como principal característica o peso de ser uma linguagem efêmera, presencial e vinculada ao vivo. Peggy Phelan (1993); RoseLee Goldberg (2015) e Renato Cohen (2013) olharam para as performances artísticas como algo que não poderia se repetir da mesma maneira e não poderiam ser reproduzidas. Esse pensamento teve suas raízes nos primeiros *happenings* quando surgiram como processos artísticos contestatórios dos valores burgueses e da arte tradicional, conforme dito no terceiro capítulo. A partir dos anos de 1980 e 1990, muitos artistas romperam com esse

pensamento, passando a documentar as performances, para, posteriormente, esgarçar criativamente seus processos artísticos com o auxílio dos recursos tecnológicos e digitais. Foi assim com a fotografia e, em seguida, com o vídeo. O vídeo, enquanto linguagem artística, apareceu no mesmo período em que os artistas começavam a experimentar a linguagem da performance, e, justamente por essa razão, surgiu com o reconhecimento da sua capacidade inventiva. Além disso, o vídeo colocou muitas dessas ações no circuito da reprodutibilidade técnica. Portanto, as imagens produzidas em diálogo com o vídeo não só nos possibilitaram acessar produções dos anos 70, como o fazemos hoje, quanto se revelou um meio muito mais complexo e exigente do que uma mera tecnologia de captação das imagens. Muitos desses trabalhos foram realizados com forte teor político, aprofundando questões em torno do corpo, do gênero e da subjetividade.

As performances artísticas em diálogo com o vídeo tiveram um caráter experimental, e muitas surgiram nesse lugar de arte e de comunicação, nesse descolamento que o vídeo buscou fazer da televisão como veículo massivo e semiótico, quando o meio assumiu esse lugar híbrido de realidade e ficção, documentação e invenção. Os primeiros usos estiveram relacionados a arte conceitual e foram vinculados ao coreano Nan June Paik (1932-2006), quando, por volta de 1965, filmou o Papa na *Quinta Avenida* em Nova York. O trabalho foi visto como uma extensão dos seus processos com o grupo *Fluxos*.

Assim como os estrangeiros, os usos do vídeo no Brasil também estiveram atrelados a extensão das práticas performáticas realizadas pelos artistas. Como resultado plástico, havia imagens em preto e branco, sem narrativa, geralmente realizadas em um plano sequência, com as imagens quase sempre cruas visto que os recursos técnicos eram reduzidos. A sincronia entre imagem e som muitas vezes foi feita dando atenção para os ruídos e paisagens sonoras que vinham do ambiente, experimentando a junção entre o corpo e o vídeo, tendo em vista a exploração de estados perceptivos, valendo-se de gravações em tempo real.

Por outro lado, o vídeo ou o documento de performance foi capaz de nos restituir a presença não mais como “um meio sem fim” cujo “[...] efeito imediato dos objetos e das ações não depende dos significados atribuídos, sim que têm existência à margem de qualquer atribuição de significado” (PHELAN, 1993, p. 46), como previsto por Phelan; o documento de performance passou a produzir memória. Ou como foi dito por Schechner, os vídeos de performance abriram “[...] uma janela para um passado imaginado que parece insuflado de vida”. É assim que olhamos para os vídeos das

performances de Letícia Parente acessados por nós via plataforma *Youtube* quarenta anos depois de realizados.

Se, quando produzidas, as *videoperformances* representaram uma forma de driblar o controle aos corpos impostos pela censura, ao mesmo tempo em que eram experimentados outros dispositivos de criação junto ao corpo, como o foi o vídeo, hoje, esses mesmos trabalhos se oferecem ao nosso olhar como um arquivo de uma época em que foi possível pensar os contextos sociais, políticos e artísticos envolvendo os corpos femininos ou que performam feminilidades. Acreditamos, assim, que as artistas estavam interessadas na performance em diálogo com o vídeo, tendo em vista experimentar essa duplicidade comunicacional inerente ao corpo enquanto subjetividade e às múltiplas possibilidades conferidas pela aparelhagem eletrônica.

#### **4.3.2 Sonia Andrade: extremidades do corpo**

Como Letícia Parente, Sonia Andrade usou o vídeo como referência em seu processo, sem precisar abandonar outras linguagens, entre elas o desenho, a fotografia, os objetos e a instalação. Entre a produção de Andrade, selecionamos a série de *videoperformances* produzidas entre os anos de 1974 a 1977, formada por oito vídeos, todos sem títulos. São performances em tempo real, trabalhadas em plano sequência, sem cortes ou edição, performadas para a câmera *portapack* (gravador de ½ polegada da Sony), cujas imagens ficaram impregnadas no rolo de fita magnética. Em termos plásticos, esse conjunto de vídeos carrega noções de inacabamento, em imagens preto e branco, quase sempre com a câmera fixa. É o corpo quem se move em sua direção e não o contrário, cabendo ao performer colocar o corpo a serviço de uma atitude crítica diante da realidade.

Nas palavras de Fernando Chocchiarale, aqui citadas por Marisa Flórido (2011), a primeira geração de videoartistas do Brasil, representou uma ruptura com a geração de 1960, composta por Oiticica e Lygia Clark. O contexto foi descrito da seguinte maneira:

[...] o grupo carioca transitava numa via alternativa àquela inaugurada pela nova objetividade brasileira (1967), que Hélio Oiticica (no texto “Esquema geral da nova objetividade”) situou no entrecruzamento da antropofagia (1928), com o que denominou de vontade construtiva geral. [...] Desde o início da década de setenta trabalhávamos numa outra perspectiva. Estávamos começando alguma coisa diversa dos pressupostos da nova objetividade ou do tropicalismo, embora não fôssemos movidos por dissidências em relação a essa genealogia. Pertencíamos a um outro tronco, permeável, mas crítico às tendências

internacionais e às novas mídias (CHOCCHIARALE apud FLÓRIDO, 2011, p. 2).

Para o pesquisador Danilo Barata (2016), o desconforto e a crítica social são a tônica das atividades artísticas desse momento, reforçando que havia uma busca por “[...] novos modos de expressão, [cujo] estreitamento entre arte-vida era a forma como o artista estabelecia a interlocução social, sendo agente primordial do discurso” (BARATA, 2016, p. 22). Essa confluência impulsionou muitos deles a temas relacionados à política e às questões de gênero e a uma crítica aos excessos da cultura de massa, a exemplo de Andrade. O universo processual e estético da artista está longe de se resumir ao conjunto de trabalhos que elegemos para esta pesquisa, mas os escolhidos nos guiam em nosso propósito de pensar as questões em torno do corpo em performance para a câmera e as reflexões em torno do gênero.

O primeiro trabalho em vídeo de Sonia Andrade foi de 1974. Tratava-se de uma captura de grafites pintados na parede do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, sua cidade de origem. O segundo foi realizado em 1975, quando a artista aparece em primeiro plano comendo um prato de feijão. Em 1977, produz a icônica performance na qual ela enrola a própria cabeça com fios de náilon até a sua total deformação. Nos trabalhos seguintes, uma série de ações sucessivas, como cortar os pelos, bater com o martelo entre os dedos e passar pela experiência de ficar presa em uma gaiola, são submetidas ao corpo. Nesses vídeos, como descreveu Marisa Flórido para o catálogo da retrospectiva realizada em 2011 no *Centro Cultural Hélio Oiticica*, a violência não é sentida, pois não se trata de uma agressão como fizeram crer muitas artistas da *body art* nos anos de 1960, mas a investida está ali marcando esse lugar dos códigos sociais que sublinham os interditos, as exclusões e as violações.

De um lado, identificamos como traço a experimentação de linguagem nessa relação corpo-câmera tanto para evidenciar, em nossa leitura, o lugar em termos de papéis sociais exigidos às mulheres, como também para criticar a violência que muitas sofreram durante o regime militar. Segundo os documentos da *Comissão da Verdade*<sup>32</sup>, as torturas ligadas às mulheres diziam respeito aos abusos sexuais e, muitas delas, eram vistas como peças frágeis e suscetíveis à confissão quando torturadas.

---

<sup>32</sup> A Comissão da Verdade foi criada em 11 de novembro de 2012 pela Lei nº12.528, aprovada pelo Congresso Nacional, desvelando documentos e despertando o interesse público sobre os eventos ocorridos durante o regime militar no Brasil.

**Figura 19** –Frames conjunto com 8 vídeos PB, Sônia Andrade , (1974-1977)



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Na videoperformance acima reconhecida pelo título *Fios*<sup>33</sup>, Sônia Andrade surge sentada de frente para uma câmera, quando se dá início à ação de inserir um fio de náilon entre o orifício das orelhas. De olhos cerrados, começa a dar voltas usando os fios de forma insistente. Ele atravessa a boca, as bochechas até chegar à cabeça. À medida que as voltas se repetem, o rosto vai perdendo o contorno – primeiro a boca, depois os olhos, até o rosto inteiro ficar irreconhecível, monstruoso, abjeto. Ela completa o gesto sem olhar para a câmera, embora o ângulo estivesse em super *close up*. E antes que a performance se encerre, a artista segura a pose por alguns segundos até a imagem desaparecer completamente.

Se em *Fios*, o corpo rasura o espaço da imagem como crítica a determinados comportamentos restaurados associados a uma performance feminina ou de uma feminilidade associado a padrões de beleza, no trabalho seguinte, Sonia aparece cortando de forma indiscriminada os pelos do corpo. Essa contestação se faz ainda mais contundente aos modelos impostos socialmente às mulheres, muitas vezes ditados por processos midiáticos, como padrões estéticos a serem seguidos e copiados.

<sup>33</sup> Videoperformance (*Fios*) produzida por Sonia Andrade entre 1974 a 1977 e publicada no *youtube* e acessada em 20.08.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=pe9o3xaVLeI>

É pensando nesse contexto que olhamos para a próxima *videoperformance*<sup>34</sup>. Nela, o corpo não emerge na sua inteireza. Ele surge fragmentado. De posse de uma tesourinha, Sonia corta cirurgicamente os pelos do corpo – primeiro a virilha, depois a axila até chegar às sobranceiras e cílios. Toda a ação é executada em primeiro plano. O gesto se repete numa ação que chega a durar 4 minutos e 10 segundos. Os cortes são feitos de forma brusca, descuidada, assimétrica como se ela quisesse atestar em si mesma uma violência que é coletiva, simbólica, metaforizada pela ideia do que implica performar corpos femininos. Estamos diante da dupla consciência do corpo. Ao convocar o gesto do corte, ao realizar a performance, a artista coloca em xeque a performance de gênero e seus rituais e, ao fazê-lo, cria uma série de articulações entre o doméstico, o íntimo, o sistema da arte e o sistema repressivo militar, tendo em vista o cenário em que o trabalho foi realizado.

O corpo perde volume para se achatar na tela. A troca não é mediada fisicamente como nas artes de performances realizadas nas ruas, pois o encontro performático se dá pelo visor, pelas extremidades do vídeo (MELLO, 2008). A presença se constitui por um efeito de presença, visto que o vídeo, em especial esses primeiros, foram filmados em tempo real, em plano sequência. Os frames das imagens potencializam o que os gestos realizados pelo corpo anunciam.

Escovar os cabelos e retirar os pelos do corpo faz parte do protocolo doméstico do que se espera de uma higiene feminina. Ao restaurar o comportamento para câmera, Andrade o faz como rasura, como desvio da norma esperada, dos papéis socialmente aceitos. Ao cortar os cabelos rente ao couro cabeludo, Sonia imprime o gesto radical de negação aos modelos impostos e o faz sem ver o que está sendo de fato cortado, correndo o risco de ferir-se. Entretanto, a ferida é social, cultural e a performance nos deixa perceber esses contextos. Assim nos reforça Marisa Flório (2011) ao falar sobre o processo artístico de Sonia Andrade:

Seus vídeos se constituem na tensão entre o corpo filmado e sua circulação como espetáculo; entre o corpo (inclusive o feminino) conformado por códigos sociais, por discursos e saberes e suas insurreições silenciosas; entre o corpo torturado e silenciado (eram tempos de ditadura e mutilações veladas) e sua explicitação; entre o comportamento em sua docilidade servil e suas instrumentalizações políticas e mercadológicas (FLÓRIDO, 2011, p. 3).

---

<sup>34</sup> Videoperformance produzida Sonia Andrade entre 1974 e 1977, disponível na plataforma *youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=leVxOqR6wSM> Acessado em 20.11.2020.

**Figura 20** –Frames conjunto com 8 vídeos PB, Sônia Andrade, (1974-1977)



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Nesse mesmo texto, Marisa Flórido ressalta o papel da tevê nesse período, final dos anos 70, momento em que a ditadura militar no Brasil recrudesciu. Coube a ela, à tevê, esse lugar apaziguador, um lugar que buscou disfarçar a censura e a violência do regime enquanto ajudava a criar uma identidade brasileira por meio das novelas, programas de auditórios e jogos de futebol. Ao escolher produzir suas performances para o vídeo, Sonia o faz também como questionamento a esse dispositivo. Qual o ideal de mulher as novelas criavam (criam) para aqueles que as assistiam (assistem)? Quais estereótipos eram (são) restaurados em seus seriados?



A artista questiona a espetacularização dos corpos, os padrões e as normas. A performance cumpre o papel artístico e se oferece como mediação juntamente com o vídeo. Essa relação contaminada entre corpo e mídia é compartilhada, possibilitando inúmeras interlocuções desde aquelas que pairam sobre aspectos artísticos formais, como o uso do vídeo nesse período e as experimentações atuais, até chegarmos às questões de gênero e suas interpelações, como: quais corpos podiam se expressar dentro desse cenário artístico? De qual lugar falavam? Sobre quais perspectivas os trabalhos apontavam? A performance, ao ser olhada nesse entrelugar, poroso, fronteiro, nos permite articular aspectos da arte, do gênero, das instituições, da política. Por isso, ela é um mecanismo epistemológico e metodológico extremamente potente, especialmente quando aliada ao vídeo.

Diferente dos outros trabalhos, nesta outra *videoperformance* que vemos a seguir, a cena se inicia com som. Ouvimos ao fundo um diálogo que vem da tevê, onde é exibida a série americana *Tarzan*. O aparelho doméstico, símbolo da união familiar nos lares brasileiros, faz companhia para a artista que está virada de costas para ele. A encenação engloba um tripé bem tropical, cerveja, feijoada e televisão. A cena que até então parecia inofensiva se inverte. Com gestos bruscos, a artista joga feijão sobre si, sobre a mesa, numa animalização dos modos. O som desaparece da cena, direcionando a nossa atenção para os atos da artista que vão se intensificando. Andrade brinca com a espetacularização vigiada da televisão, que oferece ao espectador aquilo que ele quer ver. A performance termina com a artista atirando a comida na tela, provocando uma inflexão na imagem ao quebrar com o limite entre autenticidade e artificialidade, brincando com a ideia de representação, rompido pela arte contemporânea, quando decretou a desmaterialização do objeto. O trabalho durou exaustivos 8 minutos e 30 segundos.

Apesar das *videoperformances* realizadas apresentarem um corpo para câmera a partir de um ângulo fechado em *close-up*, é possível perceber que o ambiente da gravação é doméstico e caseiro. Trazer esta referência ainda que de forma subliminar reforça os roteiros aos quais o corpo da mulher, neste período, esteve associado. Ter a casa como cenário é exaltar o privado em relação ao público. O privado não como repetição, mas como desconstrução, como o político.

Importante dizer que Sonia Andrade não assume uma performance de cunho declaradamente feminista, visto que são muitas as suas inquietações. Por exemplo, os primeiros vídeos desta série fazem uma crítica direta aos programas televisivos, a alienação e a passividade do telespectador em um período duro de repressão. Isto pode

ser notado na sequência de vídeos onde o objeto televisor aparece em cena, como no trabalho acima relatado, no qual a artista come um prato de feijão, enquanto uma tevê exibe o filme *Tarzan*. Ou no trabalho em que a artista disponibiliza quatro monitores de tevê empilhados numa alusão a um muro. Cada monitor está ligado a uma emissora: *Globo, Tupi, Manchete e Record*. Finalmente Andrade aparece, olha para tela e durante 15 minutos ordena para que o espectador desligue o aparelho, confirmando a tese, na concepção dela, da passividade atribuída ao público diante daquilo que os meios de comunicação dizem para ele.

**Figura 21** - Frames conjunto com 8 vídeos PB, Sônia Andrade, (1974-1977)



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Os roteiros, segundo definição da acadêmica Diana Taylor (2013), podem ser reativados, parodiados, mas nunca copiados. Eles possuem um eixo comum, uma singularidade, e são atualizados a partir do cenário, dos contextos novos que os envolvem, das corporalidades presentes à cena, das novas montagens, das novas formas de transmissão e na relação que se estabelece com os novos agentes sociais, confirmando o que já foi dito ao longo desse texto. Conforme Taylor, “nossos comportamentos estão fundamentados em determinados roteiros performáticos, a partir dos quais reiteramos e, ao mesmo tempo, criamos” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2021, p. 32). Para esse entendimento, precisamos compreender a categoria gênero ou identidade de gênero, como uma categoria de relações culturais. A materialidade dos corpos, afirmou Butler (2019), é inseparável das normas regulatórias que governam sua materialização. A construção do sexo/gênero não é artificialmente imposta aos corpos, mas uma norma cultural que organiza a materialização deles (GREINER, 2010, p. 100).

Historicamente, os comportamentos “ditos” femininos estiveram enquadrados em determinados modos e gestos, sobre os quais somos educados desde o nascimento, visto que há uma tecnologia que nos ensina a sermos “mulheres”, a performar o gênero, uma tecnologia forjada dentro de um sistema patriarcal. É nesta perspectiva, que os movimentos feministas em todas as suas ondas nos fizeram enxergar outras possibilidades de performances para esse comportamento, inserindo esses corpos nas disputas sociais que se deixam ver nos processos comunicacionais, institucionais e artísticos. Portanto, a arte da performance representou essa abertura, essa possibilidade de fabulação, de criação e de restauração como crítica à determinados comportamentos na turbulenta década de 1970, num país como o Brasil com fortes restrições às liberdades. É desse roteiro que partimos. Nesse conjunto temos a performance (artística e de gênero) e o *como performance* como essa zona liminar, esse espaço fronteiro onde as articulações culturais, sociais e políticas são enlaçadas não com vistas a produzir, no caso da arte, um sentido único, fixo, limitante, mas possibilidades infinitas de brechas, de leituras, de rotas de fuga que nos permitam acionar repertórios e redirecionar roteiros.

Novamente pedimos licença ao campo das artes para ler a performance atravessada pelo campo da comunicação. É neste sentido que entendemos, tal como proferiu Richard Schechner (2006), que “tudo pode ser performance”, pois as performances são os comportamentos restaurados pelos quais atuam as convenções. Daí o entendimento da identidade de gênero como performance, como sendo este lugar onde certas normas são restauradas, são repetidas, são aprendidas culturalmente, mas, também,

como esse lugar onde elas podem ser desestabilizadas, confrontadas, parodiadas. Esse repertório é aqui acionado através da arte da performance em diálogo com o vídeo. O processo artístico constitui a forma plástica que nos possibilita ver, digamos assim, essas transformações. A arte nos cutuca, nos tira de determinado estado de anestesia, desnaturalizando certos comportamentos que habitam nosso cotidiano.

Importante retomar, ainda que possa parecer evidente, que a comunicação não é uma área restrita aos meios de comunicação, estando sintonizada com as ciências, as artes e os ofícios. Esta polissemia de sentidos, dos quais explorou Greiner, “[...] relacionava-se a fatores como o sentido de comunidade, da partilha, da contiguidade, continuidade, da corporificação e da exposição” (GREINER, 2005, p. 51), onde o corpo ou a metáfora corporal, é que dá partida ao discurso, ou seja, a cognição/conhecimento/informação. Neste sentido, toda performance implica uma dimensão de comunicação “[...] entre o corpo e o mundo, estabelecendo uma rede complexa de relações” (GREINER, 2005, p.53). Como dito ao longo do texto, o termo performance, tal qual empregamos neste trabalho, se dá nesta costura entre gênero, cultura e arte. A performance é este enlace que nos possibilita estabelecer e criar relações e ao fazê-lo produz conhecimento, pensamento, comunicação.

Voltamos as *videoperformances*<sup>35</sup> de Sonia Andrade. Nesta que vemos agora, a artista surge sentada no chão e ao seu lado estão dispostas um conjunto de gaiolas de tamanhos variados. Ela tira os sapatos, pega a gaiola de tamanho médio e coloca na cabeça para logo em seguida vestir uma outra no pé esquerdo, depois outra no pé direito. Sobram, ao redor dela, mais três gaiolas. Sonia as pega e as insere, cada uma, em uma das mãos para então tentar se levantar. O processo dura alguns segundos. A câmera, em plano aberto, se afasta um pouco da cena e do corpo. A artista caminha com dificuldade, com a coluna praticamente encurvada em direção ao visor do equipamento. Aos 3 minutos da performance, o corpo está totalmente colado a lente da câmera que se mantém fixa. É possível escutar a respiração da artista, tamanho o seu desconforto. A cabeça da performer permanece em primeiro plano, uma cabeça vestida de gaiola. O que vemos são as grades, numa alusão a privação da liberdade política e das mulheres.

Se os gestos, seguindo o pensamento de Greiner (2005), pressupõe o mundo material, o imaterial e aquilo que ele evoca; as artistas ao investigar esses signos do

---

<sup>35</sup> Videoperformance (Gaiolas) produzida Sonia Andrade entre 1974 e 1977, disponível na plataforma *youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=XBRKmPCjZKU>. Acessado em 20.11.2020.

mundo e recuperarem seus gestos, o fazem como forma de desestabilizar certos arranjos. Mais do que reativá-los, tal como acontecem nos rituais e práticas culturais mnemônicas, o que as artistas fazem é repensar esses gestos, tirá-los de sua ritualidade, e, ao fazê-lo, mexem com a dimensão de cotidianidade da vida. Ou seja, somos interpelados, atravessados por um corpo-imagem que não espera de nós uma produção de sentido, mas sim nos tirar do estado latente das repetições dos sentidos pela consciência usual dos gestos. É dessa maneira que Andrade se veste de gaiolas e caminha para câmera num movimento nada usual, ainda que neles estejam presentes a insatisfação de uma subjetividade tanto no âmbito ideológico, quanto no âmbito político do gênero.

**Figura 22** –Frames conjunto com 8 vídeos PB, Sônia Andrade, (1974-1977)



Fonte: Acervo Galeria Superfície.

Como registrado no segundo capítulo, Diana Taylor (2013) abordou a performance como memória cultural e identidade social, levantando a questão política embutida na dialética entre o repertório, enquanto práticas culturais incorporadas, individual e coletivamente, e o arquivo como documento escrito, seja texto, fotografia, vídeo, película, entre outras formas duradouras de registro. Para ela, o arquivo nunca poderia conter a amplitude do repertório, afirmando, inclusive, que o repertório foi relegado pela história ocidental à segundo plano, em detrimento da escrita, levando ao apagamento de muitas culturas. Embora a autora tenha uma visão bastante crítica sobre o arquivo, como sendo um *lócus* de poder, ela não acredita no desaparecimento da performance quando documentada, posto que o documento é também reativado, interpretado e atualizado.

Interessante partirmos dessa definição para olharmos a questão que nos atravessa. De fato, toda a complexidade da performance de gênero, que abarca uma série de comportamentos restaurados, não caberá em nenhuma espécie de documentação porque ela está sempre em devir, em mutação, em transformação, são comportamentos reativados, que atravessam gerações, contextos sociais, políticos, ativistas etc. Podemos considerar que, quando essas performances de gênero são acionadas pelo campo da arte, quando essas manifestações de cunho social/cultural são fabuladas, teatralizadas, reencenadas, elas não só são postas em xeque, como, ao serem contaminadas pelos meios tecnológicos e postos, como hoje é possível, em circulação, ampliam de forma considerável os debates acerca dos femininos e das feminilidades.

Richard Schechner contribui para a nossa reflexão quando aborda a questão:

Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. Se é assim nos eventos filmados e digitalizados, tanto mais em relação à performance ao vivo, onde não só a produção, mas também a recepção varia de instância para instância. (SCHECHNER, 2006, p. 28).

Esta reflexão nos é valiosa, tendo em vista que o nosso encontro com esses materiais se deu por acaso, pelas vias da ambiência digital. Isso é o mais instigante quando pensamos o nosso objeto. Mais do que o aspecto plástico dos processos artísticos contaminados entre performance e vídeo, o que nos é caro, é a possibilidade de acesso a esses processos, suas reativações através dos fluxos em rede, vistos que muitos trabalhos,

como os elaborados pelas artistas da geração de 1970, encontram-se disponíveis pela internet. Portanto, ao expandirem sua circulação, expandem também as questões de gênero pautadas por essas mesmas artistas.

O nosso esforço é justamente entrelaçar os modos de compreensão da performance. Não queremos olhá-la somente como manifestação artística, tampouco usar a arte como subterfúgio para acessar a performance enquanto manifestação cultural e social atrelada a uma ação consciente, que o artista e pesquisador Richard Schechner (2006) chamou de comportamentos restaurados. Ao nos determos sobre o nosso *corpus* nos perguntamos se há de fato como separar as questões sociais e culturais que regem as performances de gênero e aquilo que elas apresentam enquanto resultado artístico. A nossa hipótese é a de que uma deixa ver a outra. A arte é uma janela para o mundo, ela nos chama atenção para os aspectos ordinários das performances de gênero, os comportamentos restaurados, ritualizados da vida diária, como nos atesta Schechner (2006), e o quanto essa repetição pode tanto reforçar estigmas quanto romper com eles. Continuamos nossas análises com Regina Vater, última artista que compõe a primeira fase do trabalho.

#### **4.3.3 Regina Vater: relatar a si**

Regina Vater, como a maior parte das artistas da sua geração, não se fixou em uma única linguagem. Experimentou o vídeo, a performance, a instalação, o desenho, a pintura. Foi amiga dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark e dos estrangeiros Joseph Beuys (1912-1992), John Cage (1912-1992), Jorge Glusberg (1932-2012), quando residiu no exterior entre 1980 a 2013. Apesar da sua inquestionável importância para a historiografia da arte brasileira, Regina permanece pouco conhecida no Brasil. Segunda a pesquisadora Arethusa Almeida de Paula (2013), cujo tese de doutorado se debruça sobre a trajetória de Vater, a artista foi

[...] absorvida pela crítica brasileira nas décadas de 1970 e 1980, referenciada como protagonista na arte latino-americana pela crítica internacional nos anos 80, mas ficou esquecida nos anos seguintes, sendo lembrada durante a retrospectiva feita em 2012 por Paula Azugaray” (DE PAULA, 2013, p. 21).

Vater, como muitas artistas da sua geração, voltou-se tematicamente para as questões da identidade feminina em quase todas as suas fases, desde os estudos com a pintura até os vídeos produzidos com a câmera *Super 8*, sempre trazendo o corpo como

elemento principal da sua expressão. Com a desmaterialização do objeto e as questões apresentadas por um trabalho cujos processos interessavam mais que a ideia de um objeto acabado, as delimitações em torno de um suporte específico caíram por terra, sendo escolhido aquele que melhor comunicasse a proposta dos artistas. Foi assim que se deu a escolha de Regina Vater pelo uso do corpo em diálogo com o vídeo. “O importante não é o aspecto formal – ela diz – mas o que posso alcançar a partir da técnica”.

Para muitas artistas brasileiras desse período, o vídeo, bem como as câmeras fotográficas e *Super 8*, foram usadas como documento, ainda que um documento experimental. Letícia Parente e Sonia Andrade, por exemplo, registraram suas performances em diálogo com a câmera, dando ênfase a uma escolha por mostrar um corpo fragmentado em que algumas das partes eram colocadas em primeiro plano, aumentando o teor político e plástico dos seus processos, diferenciando-se das performances feitas em *locus* para o público, conforme referenciado neste trabalho.

Como Regina Vater esteve por um tempo fora do Brasil, ela não participou das experiências brasileiras com o vídeo promovidas por Walter Zanini no MAC/USP<sup>36</sup> e por Anna Bella Geiger no MAM/Rio, como foi o caso de Letícia Parente e Sonia Andrade. Suas referências, portanto, são estrangeiras, entre elas estão o coreano Nan June Paik (1932-2006) e o catalão Antoni Muntadas (1942-).

É de 1975 um dos seus primeiros trabalhos usando essa linguagem. De passagem por Buenos Aires, Vater vai criar a *videoperformance Miedos*, numa provocação ao clima de tensão política vivida nesse país, semelhante à situação brasileira. Visualmente, o trabalho traz o rosto de Regina Vater em *super close* com expressões de terror. As “caretas” foram provocadas a partir da escuta de declarações coletadas aleatoriamente nas ruas, quando ela perguntou as pessoas que caminhavam pela praça *San Martin*, em Buenos Aires, o que lhes causava medo, transformando os sentimentos alheios em gestos faciais expressivos. Para a realização desse trabalho, Vater contou com a ajuda do artista Jorge Glusberg que lhe emprestou à época uma câmera *Portapack* e a filmou.

---

<sup>36</sup> Segundo o pesquisador Arlindo Machado (2007) era difícil definir um evento que tivesse marcado as primeiras experiências com o vídeo no Brasil. O que se sabe é que tanto o curador e crítico Walter Zanini, em São Paulo, quanto o diplomata Jom Toby Azulay, no Rio de Janeiro, foram os principais fomentadores dessa tecnologia no país, sendo o MAC/USP, à época dirigido por Zanini, a primeira instituição brasileira a adquirir o equipamento *portapack* da Sony, em 1976. A série de exposições *Jovem Arte Contemporânea* (JACs), iniciadas em 1967 pelo MAC/USP, teve uma edição especial realizada em 1974, quando em sua oitava edição abriu espaço para a produção brasileira em vídeo.



É importante contextualizar o cenário do qual surgem os processos e o pensamento de Regina Vater. Como dito no início deste capítulo, os anos de 1960 e 1970 no Brasil foram anos de forte efervescência cultural e muita resistência política. É desse período a criação dos *Centros Populares de Cultura* (CPCs) e o *Movimento de Cultura Popular* (MCP) que engajaram muitos intelectuais e agentes culturais. É também um momento marcado pela manifestação das opiniões, especialmente entre os artistas. Temos, em 1964, o musical *Opinião* e nos anos seguintes as exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*, quando os artistas assumiram para si a discussão política do Brasil. É nesse período que Vater vai ter seu encontro artístico mais significativo. São as aulas no ateliê de Iberê Camargo com o próprio Iberê. É quando também ela inicia sua participação em exposições e salões.

A crítica à cultura de massa e aos excessos da televisão vão marcar o imaginário de Vater tanto quanto marcou o de Sonia Andrade. A artista fez parte da *Nova Figuração*, corrente artística altamente envolvida com as questões políticas do país e com as pautas sociais de cunho feministas. Esse momento histórico no qual estão inseridos os trabalhos que compõem a primeira parte deste estudo, foi nomeado por teóricos, críticos e pesquisadores de *conceitualismos*:

As manifestações contra a censura e a ditadura militar no âmbito das artes plásticas encontraram seu meio de expressão nos conceitualismos que surgiram na América Latina. A partir da década de 1950, com a grande propagação de produtos industrializados por todo o mundo, além de tecnologias como a fita cassete e a câmera de vídeo, os artistas encontraram um campo expandido de possibilidades para trabalhar e se expressar (DE PAULA, 2013, p. 42).

Como faz referência a autora Arethusa de Paula (2013) em seu texto, os artistas brasileiros e os latinos não se consideravam conceituais, mas seus trabalhos eram regidos por conceitualismos. Os conceitualismos não eram um movimento ou um estilo, conforme atesta a crítica Mari Carmen Ramirez (2013). Exatamente, por essa condição, o termo se colocou na fronteira como um *contradiscurso* cujas táticas, como ressaltado por ela, punham em causa tanto a fetichização da arte quanto os sistemas de produção e distribuição.

Vejamos.

[...] Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam

meras considerações perceptuais e/ou formais (DE PAULA apud RAMIREZ 2013, p. 42).

De forma resumida, os conceitualismos representaram a maneira dos artistas pensarem a sociedade. Nesse sentido, podemos afirmar que Regina Vater foi e continua sendo uma grande pensadora. Em 1972, ela é premiada no *21º Salão do MAM* com o tríptico *Nós*. A pintura explorava as interdições e os aprisionamentos de um corpo feminino, a partir da figuração de partes desse mesmo corpo enlaçado por uma corda.

**Figura 23** –Tríptico *Nós*, Acrílico /Tela, Regina Vater, 1972.



Fonte: Acervo pessoal

A pintura será mais tarde desdobrada em outros materiais até sair da tela para o espaço das ruas. O vídeo, produzido em 1973, registrou a *ação*, quando as cordas atadas, desenhadas e pintadas por Vater desde 1971, em referência à censura promovida pela ditadura, saltou da tela bidimensional para a *Praça Nossa senhora da Paz* em Ipanema, numa experimentação lúdica com as cordas e o corpo dos passantes que, ao se entregarem ao jogo provocado pela artista, transformaram o *nó* paralisante em *nós*<sup>37</sup>, evocando a comunhão entre os que se colocaram em cena. O vídeo<sup>38</sup> encontra-se publicado na rede social da artista.

O trabalho audiovisual se inicia com uma voz em *off* a perguntar: “O que te amarra? Dá pé desatar os nós e conservar os laços? Deu nó na sua cuca? Você acha que uma pessoa pode viver amarrada? As interpelações são seguidas das mais variadas respostas, reflexões sobre os nós sociais que nos atravessam, nós políticos que nos tolhem, nós culturais que reduzem os espaços de liberdade das mulheres.

<sup>37</sup> O evento tem como referência o espetáculo *Gracias, señor*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa em 1972.

<sup>38</sup> As fotografias do evento foram transformadas num trabalho audiovisual apresentado na Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro no mesmo ano. Disponível na plataforma vimeo <https://vimeo.com/294945494>. Acessado em 05.02.2020.

**Figura 24** –*Nós*, Regina Vater, RJ, 1973.



Fonte: Acervo pessoal.

Por trás da provocação existia o desejo da artista em convocar à participação, mas, acima de tudo, à reflexão sobre os nós que nos detêm, mas também os laços que nos impulsionam a resistir, a existir e a lutar. O trabalho se divide entre a sensorialidade da brincadeira com as cordas e a reflexividade apresentada pelas perguntas e editadas em um vídeo com duração de quatro minutos e quarenta e três segundos quando o corpo sensorial é convidado a pensar sobre o quê experienciou. O elemento corda, este significante vasto, começa a ganhar diferentes camadas a depender daquele que expressa em palavras o que sentiu ao desatar ou simplesmente se envolver nas cordas. É com o vídeo e seus efeitos de presença que somos restituídos à experiência ao acessarmos o documento na ambiência digital. Podemos constatar por meio dos depoimentos que certos questionamentos do passado permanecem no presente. São afetos compartilhados.

É pela figura analítica dos roteiros (TAYLOR, 2013) que acessamos a performance. A *mise-en-scène* nos aponta para o cenário, os corpos presentes a cena e a montagem do “filme”. A maneira como a artista cadências as perguntas e a forma como elas são respondidas à medida que as imagens dos corpos aparecem em relação com o

objeto cênico corda, neste ir e vir, que ora sufoca o corpo, ora liga e religa os personagens ali dispostos ao jogo, tanto potencializam o discurso quanto desestabilizam o mesmo. É a encenação para a câmera que ativa a presença da experiência, quantas vezes se acesse o vídeo.

Novamente, tomamos a performance como relação, modo de olhar. Aqui, claramente, não é o corpo da artista que aparece para câmera, mas o corpo dos brincantes. É através deles que é possível vivenciar os encontros, ativar os laços, desatar os nós. É por meio das indagações feitas por Vater, do jogo com as cordas que a performance se constrói e sua presença é reativada na extremidade entre o corpo e a câmera. A forma audiovisual carrega a potência do vivido. As vozes em *off* nos religam à presença das pessoas. Pelo timbre e pelas expressões usadas, somos capazes de nos sensibilizar com aquilo que foi vivido. Diante da câmera, o sujeito se inventa, personifica um eu mobilizado pelas perguntas.

Esse trabalho não carrega sua intencionalidade nas pautas em torno do feminino, o seu foco está atrelado à repressão deixada pela ditadura civil-militar, embora não deixe de tangenciar as questões de gênero. Sobre a natureza criativa de Vater, Arethusa de Paula (2013) descreve que a artista estava interessada nas pautas de gênero, na política e no entendimento do artista como esse agente transformador.

Se a proposição *Nós* salta da tela bidimensional para o espaço da cidade, num experimento provocativo contra as amarras da censura e do machismo, o trabalho *Tina América* é uma crítica mais direta a essa sociedade ainda excludente para as mulheres. Trata-se de um livro de artista produzido em 1975 no qual ela aparece fotografada pela amiga Maria das Graças Lopes Rodrigues, performando diversos perfis de femininos. Em entrevista concedida à pesquisadora, Vater não esconde o viés feminista endereçado a esse trabalho, quando critica a dependência de muitas mulheres a uma ideia romantizada de casamento. Sobre o processo, declarou:

[...] Tina América saiu muito dessa minha experiência como mulher independente, tá entendendo. Eu não tava procurando o casamento com o cara que vai me dar dinheiro... eu tava procurando o casamento com a pessoa que eu pudesse realmente gostar e que eu pudesse realmente ter um companheirismo. (VATER apud De PAULA, 2013, p. 151).

A opção pelo retrato de identidade (3x4) reforça o estereótipo que identifica os corpos a certos tipos humanos, ou melhor, a maneiras de performar uma feminilidade relacionada aos comportamentos restaurados. Estes funcionam como uma matriz de onde se repetem convenções, ritualidades, identidades e, também, rupturas a esses mesmos

padrões, pois há uma consciência desses papéis e o desejo de repeti-los ou de rompê-los. Vater acrescenta mais uma camada de ironia ao transpor essas imagens para um álbum de casamento, um signo de *status* social, um rito de passagem, simbolizando, nas palavras de Trizolli (2011), modos de compreensão da feminilidade, marcada por imperativos sociais de beleza e de comportamento. Há nas performances dos tipos de mulheres “[...] elementos comuns na configuração visual e ornamental da mulher classe média brasileira dos anos 70” (TRIZOLLI, 2011, p. 139).

Ao posar para a câmera, a artista chama atenção para a presença do corpo em cena e para os comportamentos socioculturais restaurados. Esse movimento de restauração e ruptura de determinados padrões evidencia o potencial da performance não só para encenar uma determinada ação ou gesto, mas, ao realizá-la, a faz entrelaçando processos artísticos, contextos sociais e culturais em torno da identidade de gênero. Se performar é relacionar-se, esse *status* só se configura na presença de participantes, espectadores ou testemunhas. A performance é essa costura que nos aponta para a performatividade de gênero, para o contexto político em que esses corpos estão inseridos e a quais convenções e normas eles atendem ou rompem com seus códigos.

**Figura 25** –Frames videoperformance *Tina América*, Regina Vater, 1975



Fonte: Acervo pessoal

Sobre esse trabalho a crítica Talita Trizolli acrescenta:

Vater vai optar por tentar capturar, a partir de seu travestimento em múltiplas mulheres, um ponto em comum dessa geração feminina de classe média, que vive à margem das reivindicações feministas. Elas habitam uma sociedade de base falocêntrica, onde o espaço público ainda é bastante restrito aos estereótipos de trabalho feminino, além de

seus desejos serem permeados pela estrutura familiar (TRIZOLLI, 2011, p.144).

*Tina América* guarda certa semelhança com o icônico projeto *Untitled Film Stills* elaborado pela fotógrafa norte-americana Cindy Sherman (1954-) entre 1977 a 1980, quando ela encena para o dispositivo fotográfico tipos de mulheres imortalizadas pelo cinema dos anos 1950 aos anos 1960. Ao usar o recurso da pose, Sherman explora a identidade feminina em certas convenções. O que está proposto é uma composição plástica e social em uma performance que atende tanto a linguagem artística quanto a teia dessa articulação. Ao transformar os corpos em produtos da indústria cultural, a artista faz uma crítica aos meios como produtores de uma ideia construída de feminino, rasurando essas normas.

**Figura 26** –Untitled Film # 3, Cindy Sherman, 1977



Fonte: Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

No caso específico dessa investigação, o fenômeno a ser especulado é a identidade de gênero que está em transformação, discussão e debate através da perscrutação do corpo em cena se oferecendo como objeto/processo (TAYLOR, 2013). A arte quer e deseja comunicar, uma comunicação ampla que se dá pela via do intelecto, mas, sobretudo, pela via da sensação, do sensível, da presença. Ao convocar a performance nesse lugar de lente metodológica, nós corrompemos o termo, tal como foi documentado pela história da arte, para produzir uma inflexão, uma dobra e, ao transversalizar com o campo da comunicação, criar um modo de olhar e analisar os processos artísticos em questão.

Marvin Carlson (2009), em seu livro *Performance, uma introdução crítica*, faz uma arqueologia do conceito de performance, propondo relações com diversas áreas do conhecimento. É neste sentido que o autor vai nos dizer que todo comportamento social pode ser performado pelas artes em geral, nos orientando a distinguir *o que é performance* do *como performance*. Esses conceitos foram extensamente trabalhados no segundo capítulo deste trabalho.

Vejam mais uma vez. *O que é performance* está coadunado ao evento em si – o trabalho artístico. *O como performance* são as reflexões ensejadas, os modos de ver e perceber os contextos e a sua relação com o público que com ela interage – o que os motiva, os condiciona, os expande e os retrai. Assim, indagamos: Quem são essas mulheres performadas/fotografadas por Regina Vater? Quais padrões elas restauram ou rasuram, parodiam num intuito de criticar esse modo de performar o gênero feminino nos anos 1970? Quais espaços podiam ser ocupados por elas? Quais papéis sociais poderiam ser desempenhados? Questionamos sem esquecer que o que Vater nos presenteia é a sua versão subjetiva de um contexto social, como atesta Trizolli (2011), e não uma representação de toda uma sociedade.

Ao trazer os perfis de mulheres em suas fotos 3x4, Vater (re)encena uma performance sociocultural que atribui certas expectativas quando diante dos corpos vistos. Lá estão as mulheres mais conservadoras, retraídas; e as mais ousadas, expansivas. A tirar pelo uso dos adjetivos, sabemos para qual audiência estamos falando quando consideramos os machismos presentes à época e o julgamento à figura de uma mulher.

Assim, é possível reconhecer o *como performance*, tendo em vista os efeitos na audiência (sociedade), estando aí inclusos tanto os papéis sociais designados “como próprio às mulheres” quanto suas subversões, aqui entendidas como as reivindicações em prol de ocupar outros espaços sociais. Tais reivindicações reverberadas nas décadas de 1960/1970 foram encabeçadas por grupos de feministas brasileiras influenciados pelo movimento da contracultura que ecoou no Brasil mais ou menos nesse período e que vai lutar pelo direito ao corpo. O corpo como território político.

Quando as artistas Letícia Parente e Regina Vater realizam seus trabalhos *Preparação nº I*, *In, Tarefa I* e *Tina América*, respectivamente, associando as mulheres às tarefas do lar e ao casamento, elas o fazem como crítica a certos modelos esperados por aquelas que performam o gênero numa sociedade patriarcal e sob a repressão imposta pela ditadura militar. O que as artistas expressavam na arte era fruto do que se vivia enquanto ebulição social, pois, na pauta diária, muitas mulheres estavam enfrentando esse

debate. Ao criar esses retratos, Vater nos chama atenção para os papéis femininos da senhora, da ninfeta, da beata, da liberal, entre tantos outros tipos conhecidos (DE PAULA, 2015, p. 55).

Ao se caracterizar tal como a senhora, a ninfeta, a beata, a liberal, Regina Vater evoca esse comportamento humano do qual Richard Schechner tratou ao falar de comportamentos restaurados e em torno dos quais estariam agrupadas as “[...] ações conscientemente separadas da pessoa que as executa”. Tal conceito aponta, como referiu o antropólogo,

[...] para uma qualidade da performance não envolvida com a exibição de habilidade, mas sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco. (SCHECHNER apud CARLSON 2009, p. 14).

Em outros termos, o que o autor defende é que há uma separação entre o sujeito e os papéis sociais, pois esses não representariam a totalidade daquela personalidade, mas, sim, um aspecto, a depender do jogo das relações. Ao contrário de Schechner, acreditamos que essa separação não se dá em processos artísticos de viés feminista, racial e dissidente de gênero, posto que as questões que atravessam o corpo social são semelhantes às questões que atravessam os trabalhos artísticos quando muitas vezes as manifestações artísticas servem como manifestação política.

A beata, por exemplo, é um papel social convencional. Espera-se dessa persona uma determinada “atuação” em certos espaços sociais, sob o jugo de determinados roteiros. Carlson nos diz: “[...] Toda atividade humana é executada com uma consciência de si mesma” (CARLSON, 2009, p. 15). Estar consciente é o que permite artistas, ativistas, políticos subverterem essas convenções/roteiros. Esses são os casos aos quais chamamos de *comportamentos rasurados*. Todavia, ao tratarmos de artistas feministas e/ou ativistas de gênero e raça, essa separação entre “o ator e o que ele encena” torna-se improvável. A performance de gênero e a performance artística se confundem em muitos desses processos artísticos, sendo difícil identificar onde termina a realidade onde começa a fabulação, a criação artística.

Como exposto no primeiro capítulo, essas performances nos remetem ao pensamento de Foster (2017) no artigo *O retorno do real*, quando as artistas evocam esse imaginário subjetivo em torno da performance feminina e, ao tirar o anteparo que separa a realidade vivida da realidade imaginada, terminam por criar um terreno de instabilidade no que diz respeito às performances de gênero, que surgem como rasura, como



desconstrução daquilo que esperam as normas e as convenções. Ao colocar o espectador em confronto com tal imagem, ativa um desconforto naquele que a olha.

Vejamos o exemplo da instalação *Conselhos de uma lagarta* produzida em 1976 por Regina Vater. A câmera *super 8* foi o recurso tecnológico usado. O formato, que se tornou bastante popular nos anos de 1960, tinha como característica a leveza, o barateamento das câmeras e o uso doméstico, familiar, servindo de recurso a muitos jovens artistas desejosos em imprimir um aspecto pessoal, biográfico e transgressor em seus trabalhos. É assim que Regina Vater se autodocumenta ao longo de diferentes dias, em diferentes penteados e estados de humor. A imagem é alternada com trechos retirados do livro *Alice no país das Maravilhas* escrito em 1865 pelo inglês Lewis Carrol (1832-1898). O filme tem duração de 12 minutos e dois segundos e se encontra disponível no *Youtube*.

- Quem é você?
- Bem, eu receio que eu não consiga me explicar. Eu tenho medo, moço.
- Até agora, pelo menos eu sei quem eu era, quando acordei de manhã.
- Mas eu acho que já devo ter mudado tantas vezes depois daquela hora.

[...]

- Prá começar eu não consigo entender a mim mesma.
- Bem, talvez você não tenha se encontrado ainda

A câmera posicionada num tripé acompanhou o dia a dia de Regina Vater e, ao fundo, a marcação sonora alude à passagem do tempo e às suas transformações e inquietações reverberadas pelo texto narrado em *off*. Compõe o trabalho um outro vídeo. Nele, aparecem rostos de anônimos cortados na direção dos olhos. A intenção é nos provocar, é nos fazer sentir invadidos/observados por esses olhares, tanto quanto a própria Vater parece sentir. Em *Conselhos de uma Lagarta*, a artista retoma o olhar do outro como determinante para a construção daquilo que somos, como a se perguntar que mulher é essa que estou me tornando, tal como uma lagarta ao deixar o casulo? Em nossa leitura, *Conselhos de uma Lagarta* aciona um estado inconsciente na contramão de *Tina América*, realizado nesse mesmo ano; neles, os padrões sociais associados ao feminino estavam escancarados nos perfis variados de mulheres ali performados.

**Figura 27** – Frames Videoperformance Conselhos de uma Lagarta, Regina Vater, 1976



Fonte: Acervo pessoal

Relatar a si mesma, ainda que de forma evasiva, com frases soltas e, de certa maneira, enigmática, é um ato de ruptura entre o privado e o público. Com isso, Vater rompe o anteparo do corpo-imagem. O que esses processos artísticos nos propõem, enquanto participantes que somos, é um mergulho em nossos próprios abismos. Ao olharmos para o corpo em performance apresentado pelo vídeo ou pela câmera *super 8*, ativamos em nosso imaginário a nossa relação com os femininos, os feminismos, a sociedade patriarcal e todos os signos que esses contextos nos evocam e seguem sendo reativados e reatualizados. O anteparo para a imagem moderna era uma espécie de barreira. O que esses trabalhos reivindicam é a sua implosão.

Para muitas artistas desse período, a transgressão visual de seus trabalhos mais do que romper com a tradição artística modernista, era, ao unir arte e vida, produzir uma contestação e/ou uma reivindicação de que o *pessoal é político*. Portanto, o que vemos a partir dos anos de 1970 e, mais ainda atualmente, é uma apropriação da realidade, uma aproximação com aspectos da sociedade que, ao serem repetidos a partir dos artistas, não o são com fins de produzir a norma, mas a diferença, o estranhamento. É verdade que não cabe à arte nenhum papel ou função, salvo a de ser um estímulo, um gatilho, uma provocação, capaz de tirar o sujeito das repetições e, ao fazê-lo, quem sabe produzir novos modos de vida e relação social.

**Figura 28** – Frame videoinstalação *Conselhos de uma Lagarta*, Regina Vater, 1976



Fonte: Enciclopédia Itaú cultural

A escolha pela videoinstalação não é por acaso uma vez que o formato permite ao espectador uma imersão no trabalho artístico, provocando uma espécie de deslocamento perceptivo. Como descrito por Mello (2008), o que diferencia esse modelo do cinema é o modo de apreensão do objeto artístico que não se dá pela identificação, mas pelo estranhamento. É da autora essa confirmação ao comparar a experiência com a sétima arte: o corpo não está imobilizado pela cadeira, ele “[...] se locomove por todo o espaço, entre uma e outra situação espaço-temporal, entre o que está dentro e o que está fora do plano da imagem e do som” (MELLO, 2008, p. 172). Essa condição implica, por consequência, uma performance/relação entre o trabalho artístico e o público. Ao se deslocar no espaço, o participante também coloca o seu corpo em cena; é através desse jogo corporal que ele explora e agencia o espaço físico e virtual em que o trabalho se inscreve.

Na década de 1980, Vater vai continuar explorando sua produção artística em torno da identidade feminina. É desse período, embora não esteja mais no espectro do nosso recorte, o vídeo *Love Spaces*, de 1985. Se nos trabalhos anteriores, a ênfase é nos processos íntimos e subjetivos, neste último ela vai especular sobre a incomunicabilidade das relações humanas, especialmente aquelas entre os casais. Na cena performada, a mulher aparece nesse lugar objetificado. Regina desponta nua na tela, insinuando uma submissão das mulheres para com os homens. Virada de costas para o público, ela olha

para o parceiro, tenta tocá-lo, acessá-lo através de uma parede imaginária, enquanto ele parece absorto em sua leitura. O jogo de olhares é revelador. Enquanto ela olha para ele, ele olha para o mundo através da leitura do jornal.

**Figura 29** – Frame videoperformance Love Spaces, Regina Vater, 1985



Fonte: Acervo pessoal

Os vídeos de Vater, são mais de cinquenta, encontram-se disponíveis para o acesso do público por meio da plataforma *Youtube*, constituindo, em nossa leitura, uma espécie de documento de uma época que não só instrui sobre os processos artísticos e suas rupturas, em voga entre os anos de 1970, quando artistas como ela começaram a trabalhar, quanto podem, a partir do recorte de gênero, compreender e acessar o debate cultural em disputa naquele momento, posto que os documentos adquirem os mais diversos e variados formatos e, como tais, nos servem como arquivos de um tempo, de uma época, podendo ser acessados e reativados por qualquer pessoa, a qualquer tempo. É neste novo espaço público (ambiência digital) que as performances de Regina Vater podem ser revisitadas numa construção constante de forças, ativando, nos corpos de quem as assiste, outros modos de ver o gênero e as questões que os atravessam. É assim que um corpo vibra outros corpos, criando ou acionando uma rede de afetos.

Apesar de muitas artistas, a exemplo de Vater, não se autodeclararem feministas, seus trabalhos apontaram de alguma maneira para essas discussões. Tvardovskas, citando Nelly Richard (2004), teórica cultural chilena, contextualiza o período como sendo de uma profunda transformação cultural vivenciado ao longo do século XX, quando identidades sexuais são questionadas, bem como

[...] os espaços do poder político são abalados e as vozes de cultura marginalizadas sublevam-se, essas poéticas visuais destacam-se por suas críticas à violência material e simbólica de gênero e pelos novos modos de constituição das subjetividades que anunciam. Desenham-se, assim, outras configurações de pensamento e de linguagem por meio da arte com proposições feministas: fundamentadas em registros do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstruem as composições metafísicas e essencialistas que buscam delimitar o que é “uma mulher”, expondo suas autoexpressões em chaves múltiplas e nômades. Esse campo de estudos está teoricamente relacionado ao pós-estruturalismo e às teorias da diferença, em que a sexualidade é tomada em suas construções discursivas e políticas, como espaço da confluência de saberes e poderes historicamente definidos (RICHARD, Nelly, 2004 apud TVARDOVSKA, 2015, pp. 28, 29).

De acordo com os críticos e como detalhado ao longo deste texto, os anos de 1960 e 1970 foram profícuos na aproximação entre arte e vida, entre estética e ética. A situação política ao redor do mundo e, especificamente no Brasil, impulsionou e acalorou as proposições artísticas que queriam romper com o sistema elitista das artes e, sobretudo, queriam emancipar o espectador, convocando-o a participar dos processos artísticos. Ainda que as questões em torno da identificação e desidentificação de gênero tenham, em muitos trabalhos, do período, causado instabilidades nos modos de percepção das performances de gênero feminina, quebrando com suas normas, eles não perderam de vista o valor experimental que também acompanharam esses anos e que foi assumido pela arte.

#### **4.4 O ABJETO RASGA A CENA**

Após a atmosfera fervilhante dos anos de 1960 e 1970, seguiu-se um período que as artistas intensificaram o uso dos corpos como manifestos. Os fluidos, as marcas, o sangue foram recursos muitas vezes escolhidos nessa busca pelo abjeto como condição para romper, perturbar os ordenamentos do sujeito e da sociedade (FOSTER, 2017). A repetição de certos gestos, de certos discursos sobre o feminino, em nossa concepção, ao mesmo tempo que emancipou também domesticou o olhar. Para Hall Foster, em termos da visualidade perfilada, isso implicava:

[...] uma crise também no anteparo-imagem, e alguns artistas de fato o atacam, ao passo que outros, na suposição de que está rasgado, buscam atrás dele o obscuro olhar-objeto do real. Por outro lado, nos termos do abjeto, ainda outros artistas exploram a repressão do corpo materno entendido como subjacente à ordem simbólica; isto é, exploram os efeitos danosos de suas reminiscências e remanescências (*ren(a)inders*) materiais e/ou metafóricas (FOSTER, 2017, p. 148).

Para exemplificar essa passagem de Foster, citamos, de forma breve, performances como as de Ana Mendieta (1948-1985)<sup>39</sup> e suas imagens de um corpo feminino violado, quando a artista encenou um crime ocorrido em 1973 (*Rape Scene*) de uma jovem universitária encontrada morta. Os gestos emulados por esse corpo performático nos remetem ao ato violento. Mendieta joga o público diante do *obsceno olhar-objeto do real*, ao explorar a violência de gênero a que os corpos femininos permanecem sendo submetidos diariamente. Outro trabalho semelhante realizado pela artista é *Pieza dela edificio Moffitt*. Neste curta metragem, ela registrou a reação dos passantes frente a uma poça de sangue que saía da porta de um dos apartamentos, numa alusão à violência doméstica. Nos anos de 1980, a norte-americana Nan Goldin performou para a câmera registrando o próprio rosto machucado, quando ela mesma foi vítima da agressão do seu namorado em 1984.

**Figura 30** – Rape Scene, Ana Mendieta, 1973



Fonte: Copyright The Estate of Ana Mendieta Collection, L.L.C., Courtesy Galerie Lelong, New York.

---

<sup>39</sup> Mendieta foi levada para os Estados Unidos aos 12 anos, durante uma operação nomeada de Peter Pan, um plano instaurado pelo ditador Fulgencio batista, cujo objetivo era exilar os ninhos do regime socialista após a revolução de 1959. Na juventude, estudou na Universidade de Iowa, nos anos de 1970, época em que as vanguardas artísticas e o movimento feminista estavam proliferando. Foi neste período que ela inicia suas performances e, de certa maneira, foi essa condição de exilada que inspirou a sua produção, tal como a busca pela identidade, o retorno à terra materna, mantendo-a atenta, ativa e reflexiva, sobre suas raízes latino-americanas.

Figura 31 – Nan Goldin, Autorretrato, 1984



Foto: Nan Goldin

Os exemplos variam da violência explícita às cenas eróticas, numa ironia à desaparecimento das musas inspiradoras dos artistas que performavam o gênero masculino – o corpo como objeto –, para a presença de corporalidades que performam o gênero feminino, agora como sujeitas dos seus próprios discursos. Foi quando muitas se desnudaram, deixando o público surpreso com o gesto. Podemos citar Shigeko Kubota (1937-2015) em 1965, em sua performance *Vagina Painting*; a própria Scheneemann em *Interior Scroll*, de 1975; ou mais recentemente em performances como as produzidas pela francesa Orlan (1947-) onde o corpo e a performance servem aos apelos dos avanços tecnológicos, num questionamento aos padrões de beleza, mas também ao próprio limite de humanidade, daquilo que é natural ou artificial, e à própria noção de gênero. É assim que Orlan aparece sendo filmada nas cirurgias às quais ela se submete ao fazer do seu corpo uma espécie de *software* onde quase todas as transformações podem ser operadas. Nesses trabalhos, como naqueles por nós apresentados no recorte dos anos de 1970 no Brasil, é possível ver a bifurcação sugerida por Foster ao tratar da arte abjeta. São duas as direções:

[...] a primeira consiste em se identificar com o abjeto, de alguma forma aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obsceno do real. A segunda consiste em representar a condição da abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção,



tornando-a reflexiva, até repetente em si mesma (FOSTER, 2017, p. 149)

Conforme pontuado no segundo capítulo, o termo abjeto, tal como foi descrito e tratado por Foster, parte do pensamento de Julia Kristeva (1980), que olha para o corpo como esse espaço capaz de excretar e expelir determinados fluídos. Tal movimento não é feito no sentido de produzir uma repulsa ou um nojo, mas algo capaz de apontar para uma ferida, para aquilo que perturba “[...] a identidade, o sistema, a ordem. Aquilo que não respeita molduras, posições, regras” (BARROS, 2016, p. 185). E ainda que a arte tenha assumido para si essa noção estética do abjeto como sinônimo de sujeira, urina, fezes, ela o fez/faz sabendo que esses recursos foram/são usados como provocação, posto que o que está em jogo é aquilo que é da ordem do indizível. O abjeto em Foster assume, portanto, conforme dito, uma plasticidade para aquilo que Judith Butler vai tratar como leis. Ou seja, o abjeto para Butler vai dizer quem pode ser reconhecido ou não como sujeito e quem está fora dos enquadramentos sociais que as leis impõem aos corpos.

Importante reconhecer que a arte norte-americana fez uso da violência e do nojo como espaço de denúncia da sujeição imposta aos corpos femininos. Esse caminho de explicitar, conforme reconhecido por Barros, “[...] o trauma da sujeição por meio do alargamento da ferida por ele deixado já estava sinalizado em *Rape Scene* (1973), de Ana Mendieta [...] em *Vomit Pictures* (1987), de Cindy Sherman e em *Lustmord* (1993-1994), de Jenny Holzer” (*Ibidem*, 2016, p. 186). No Brasil, esse processo assume um contorno de denúncia política ao sistema ditatorial, entre os anos de 1960 e 1970, como vimos em Sônia Andrade e Letícia Parente, sem deixar de sinalizar para as opressões vividas pelas mulheres e seus escassos espaços de fala – estamos apontando para as censuras e o sexismo.

Por isso, esse recurso estilístico foi usado pelas artistas feministas e dissidentes de gênero. Foster em seu texto parece pôr em dúvida os efeitos do abjeto, colocando em disputa a sua força, onde ora ele as considera restauradora das normas, ora disruptivas das mesmas. Para Butler, a quebra do anteparo-imagem é o não reconhecimento, nas performances de gênero, de traços que configuram ou asseguram suas convenções. O efeito perturbador do ato, ela diz, é proveniente “[...] da ausência de convenções que facilitem essa demarcação” (BUTLER, 2018, p. 12). Tanto em Foster quanto em Butler, o que está em disputa é a quebra dessas convenções, é a exposição de algo que mexe com os lugares “confortáveis” desse olhar social previsível.



O que se elabora aqui é que as artistas feministas dos anos de 1970, como nos elucidou Butler (2003), propuseram olhar para as performances percebendo-as como um aspecto da performatividade, não o seu limite, ao mesmo tempo que elegeram a paródia, o abjeto e a violação física, aos quais submeteram seus corpos, como meio de ressignificação, portando-se como um espaço liminar, onde era possível perceber como essas performances de gênero foram sendo construídas e a que normas e leis estavam submetidas. Por isso, esses trabalhos foram tão importantes nesse período.

Ao tomarem para si, como descreveu Tvardovskas, a tarefa de “[...] explorar sua experiência e uma perspectiva própria sobre o seu cotidiano, transformando o imaginário e propondo manifestações variadas de identidades feministas, subjetividades e modos de existências” (TVARDOSKAS, 2015, p.43), elas, terminaram por abrir caminhos para que outras corporalidades assumissem seus protagonismos e negociações na arena artística e, conseqüentemente, social.

Comungamos do mesmo pensamento de Luana Saturnino Tvardovskas quando ela reconhece o campo da arte como “[...] um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 27), se oferecendo como um espaço de crítica feminista. Abrimos o próximo tópico nos perguntando onde estavam as artistas negras nesse período no Brasil, especialmente, as artistas negras que trabalhavam com a performance, pois até o momento só tínhamos tido acesso aos processos artísticos em performance e vídeo de um determinado grupo de artistas. Ao fazermos este movimento, compreendemos que a História da Arte deste período (1960/1970) deixou invisível outros grupos de mulheres e, conseqüentemente, outras formas de enxergar as performances dos femininos, quando diante de corpos não brancos.

#### **4.5 E EU NÃO SOU UMA MULHER?**

Em seu livro *Dramatização dos corpos, arte contemporânea e a crítica feminista no Brasil e na Argentina*, a pesquisadora Tvardovskas refletiu o quanto foi equivocado pensar a história da arte como uma instituição isolada dos problemas sociais e culturais gerados pelo poder patriarcal, posto que as narrativas da história, sendo uma delas a da arte, “[...] são modos de construção da memória social e de legitimação de discursos” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 32). São com os estudos feministas que a cultura androcêntrica passou a ser combatida, colocando, também, sob fogo cruzado a cultura

pautada em uma identidade essencialista feminina, com base em uma divisão biológica do gênero. Contudo, uma pergunta permanecia em aberto, onde estavam as mulheres negras? Como as opressões de raça inviabilizaram seus corpos?

Para empreender esta reflexão, que nos levará à segunda parte do trabalho, recorreremos à interpelação de bell hooks (2005), no livro *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*, ao citar a militante abolicionista Sojourner Truth<sup>40</sup>, quando, na introdução, justifica a razão do silenciamento das mulheres negras com relação à exigência de equidade social nos Estados Unidos no século XIX. Naquele momento, quando os homens negros disputavam o direito ao voto, não era possível para as mulheres lutarem pelos mesmos direitos, visto que muitas não reconheciam a “mulheridade” como uma parte importante da sua identidade, tamanha era a pressão que o racismo exercia sobre os seus corpos. Mulheres negras como Truth, Mary Church Terrel, Anna Cooper, entre outras, conforme enfatizou hooks, começaram a dar voz a suas experiências e ao fazê-lo foram colocadas diante da profunda questão:

[...] Apoiar o sufrágio das mulheres significaria que elas estavam se aliando às mulheres brancas ativistas que revelaram publicamente seu racismo, mas apoiar apenas o sufrágio dos homens negros era endossar uma ordem social patriarcal que não daria a elas qualquer voz política (HOOKS, 2005, p. 21).

Assim, quando as mulheres saíram às ruas para reivindicar seus direitos, nós, as mulheres negras, “[...] argumentamos que o sexismo era insignificante à luz da realidade mais dura, mais brutal do racismo” (*Ibidem*, 2019, p.17).

Com a luta pelos direitos civis, a separação entre homens e mulheres negras é revista, mas não com fins a emancipá-las, marcando os papéis de subserviência das mulheres negras nesse processo. O que teve início como liberdade para toda a

---

<sup>40</sup> O título do livro *E eu não sou uma mulher* foi inspirado em palestra realizada pela Sojourner Truth, militante abolicionista e pioneira do feminismo negro, durante convenção de clérigos que discutiam os direitos da mulher em 1851, em Akron, Ohio, Estados Unidos. Neste evento, ela ergue à voz e questiona: “Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?”. Trecho publicado no *Portal Geledés*, com tradução de Osmundo Pinho, em 08.01. 2014.

comunidade negra, se revelou como um movimento que tentava manter os privilégios do patriarcado negro, conforme contextualiza hooks. O reconhecimento na atualidade das sobreposições das opressões racistas e sexistas por parte da sociedade branca e por parte dos homens negros foi, como descrito pela autora, percebido de forma romantizada pelas feministas. Era exaltada a força dessas mulheres, ignorando que tal valorização não transformava suas condições sociais. Sobre isso a autora reitera:

[...] Quando o movimento de mulheres estava no ápice e mulheres brancas rejeitavam o papel de reprodutora, de responsáveis por carregar os fardos e de objeto sexual, mulheres negras eram parabenizadas por sua especial dedicação à tarefa de ser mãe, por sua habilidade “nata” de carregar fardos pesadíssimos e por sua disponibilidade cada vez maior como objeto sexual (HOOKS, 2019, p. 26).

Apesar da experiência apresentada ser estadunidense, ela não se forjou de modo tão diferente em países do Sul Global. Quando as lutas feministas se fortaleceram no Brasil a partir dos anos de 1980, não havia uma distinção entre os feminismos como os vemos hoje com suas subdivisões. Se Sojourner Truth, no século XIX, e, posteriormente, bell hooks, no século XX, foram importantes para a luta nos Estados Unidos da América, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro e Luiza Bairros foram nossas pioneiras. No final da década de 1970, por exemplo, Lélia Gonzales já vinha pensando em termos interseccionalizados, sem que a expressão tivesse sido sequer mencionada nesse período. O termo vai surgir, mais de vinte anos depois, creditado novamente a uma ativista americana, Kimberlé Williams Crenshaw, professora de Direito da Universidade da Califórnia e da Universidade de Columbia nos Estados Unidos. A formulação do termo, contudo, tem nos ajudado a compreender as violências sofridas e como elas estão articuladas às opressões de gênero, classe e raça.

No Brasil, citando caso parecido, quando se fala de pessoas negras, o foco continua sendo o protagonismo de homens negros; e quando se fala de mulheres, o protagonismo continua sendo de mulheres brancas. Esta inferência parece evidente quando olhamos para o sistema da arte brasileira em voga nos anos de 1960 e 1970, onde estavam em disputa o protagonismo das mulheres nas artes, sendo que as mulheres negras continuavam invisíveis nessa operação. Especialmente, quando olhamos para trabalhos cujo processo artístico usava a linguagem da performance e do vídeo como meio de expressão, comprovando a tese de que raça e gênero não são duas experiências que podem ser separadas. Com isso, não estamos dizendo que não houvesse mulheres negras produzindo arte, mas seus nomes não se fizeram notar de forma expressiva nesse “grande

arquivo” chamado história da arte, uma esfera normalizadora de produção de conhecimentos que reifica discursos sobretudo eurocêntricos.

Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Talita Trizoli (2018) comprova essa hipótese através da citação do historiador da arte, Horst Waldemar Jason, quando ele em uma entrevista realizada em 1979, reafirma os meandros da discriminação de gênero nas artes ao relatar que as obras que ele faz referência em seu livro são trabalhos que mudaram a história da arte não havendo nomes de mulheres que tenham alcançado tal feito. A validação em torno de conceitos, como inovação, genialidade, criou um arquivo dominante nas artes que deixou invisível as mulheres cis, trans, negras, latinas, indígenas, como arremata Trizoli:

[...] a utilização desses parâmetros – ditos universais, isentos, e, envoltos por uma maquiavélica neutralidade – chegou-se à constituição de um cânone artístico onde os protagonistas são, em larga maioria, homens brancos, detentores de uma sacrossanta genialidade, e de energia, força, intensidade e vontade criativa [...] de certo modo, a planificação das tábuas da história da arte, onde as mulheres, e qualquer outro sujeito distante do espectro de pertencimento aos parâmetros de genialidade são linchados de sua superfície, desqualificados via adjetivos como amadorismo, ingenuidade e baixa qualidade de produção (TRIZOLI, 2018, p. 17).

O nosso trabalho não tem como propósito se debruçar sobre esses dados, mas de reconhecê-los, tendo em vista que outros pesquisadores, a exemplo de Trizoli, já realizaram este percurso de forma exitosa. É dela a constatação de que as mulheres em evidência na arte contemporânea brasileira faziam parte de um extrato social ligados à classe média, residente no eixo Sul e Sudeste do país. O recorte identificado pela autora, de certa maneira, aludia a uma série de escolhas estéticas e pessoais importantes para pensarmos as características comuns entre elas, no que diz respeito às provocações em torno do doméstico, do pessoal, da intimidade, que as artistas colocavam em circulação e em disputa a partir do corpo e como tais processos artísticos nos ajudaram a pensar como essas mulheres foram importantes ao colocar em “[...] xeque os critérios de valoração e desqualificação conclamados como universais e isentos de índices sociais” dentro do circuito da arte (TRIZOLI, 2018, p. 26). Neste sentido, perseguir a história das mulheres e da arte é “[...] um caminho de crítica aos próprios modelos de escrita da história” (TVARDOVSKAS, 2015, p. 54).

Fora desse ecossistema estavam as mulheres negras. Mesmo quando pouco notadas, podemos afirmar que elas produziram performances que escapavam ao conceito dominante que envolvia o termo e que fora estabelecido pelo campo artístico, pois muitas

das performances envolvendo a comunidade negra estavam associadas a rituais, manifestações sociais e suas incorporações. Algo que o historiador americano, Joseph Roach (1996), tratou como um modo de conhecimento presente em sociedades que trabalhavam com técnicas mnemônicas, anteriores à linguagem escrita, e que estavam presentes em manifestações folclóricas, religiosas, quando, através dos movimentos expressivos, eram repetidos os conhecimentos e estes eram passados de geração a geração, sendo sempre atualizados. Ou, se preferirmos, podemos ficar com as definições locais propostas por Leda Maria Martins (1997) quando aborda a presença da corporeidade negra como sendo uma inscrição de saberes dos mais diversos, inclusive os estéticos, trazendo para a reflexão o corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual Congadeiro ou como demonstramos ao citarmos o bailado afrocentrado de Mercedes Baptista no primeiro capítulo.

Em outras palavras, as performances praticadas por corpos negros, nesse período, anos de 1960/1970, não respondiam aos critérios exigidos pelo campo da arte, ficando fora do arquivo e suas hierarquizações, pois as performances associadas a essa comunidade estavam relacionadas a saberes culturais e sociais, como apontavam os estudos de Martins (1997; 2021).

Essa discussão é bastante complexa e levanta muitas questões que, de certa maneira, começavam a entrar em ebulição no circuito artístico, especialmente se levarmos em consideração a criação de artistas como Hélio Oiticica, quando esse se apropria de elementos da cultura popular negra, tal como o samba, em suas produções. Nas palavras do próprio Oiticica, o seu interesse pela dança e pelo samba veio de uma necessidade de “[...] desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”. Essa afirmação retirada do texto *A dança na minha experiência* (OITICICA, 1965), mostrava os caminhos disruptivos que arte seguia naquele momento enquanto experimentação formal, e ao fazê-lo, de certa maneira, jogava luz para uma produção de saber que era informada a partir de um corpo preto em cena e suas experiências culturais e estéticas. Apesar das incursões artísticas de Oiticica, o fato é que o campo da arte não reconhecia o valor estético das performances pretas e suas manifestações culturais não eram lidas como artísticas, levando-se em conta os critérios e valores que definia, naquele período, o que era ou não arte.

Taylor considera que o “[...] o nervosismo que cerca o não ocidental continua a assombrar grande parte da escrita sobre a performance como prática estética” (TAYLOR, 2013, p. 38). O que Taylor buscava afirmar é que muito daquilo que identificamos nas

artes, seja no teatro ou nas artes visuais em geral, tinha sua primeira manifestação em muitas culturas orais, visto que a premissa basilar se assemelhava na presença em cena e a sua expressão em um espaço-tempo imediato. O que estava posto em xeque eram os conhecimentos incorporados, como nos apontou Greiner (2005) quando recorreu ao termo *embodied* (incorporado). O incorporado é algo do vivido, da experiência, da oralidade e, esse conhecimento irá afetar o outro no lugar do corpóreo e, também, no lugar da experiência. Logo, grafar o saber, considera Leda Maria Martins, era “[...] sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição” (MARTINS, 2021, p. 36).

Se havia poucos negros e negras ocupando espaços institucionalizados da arte, por outro lado, suas performances se faziam presentes nas ruas através dos movimentos culturais e sociais. É neste sentido que, ao mirarmos a performance negra no recorte dos anos 1960 e 1970, somos convocados a ampliar nossas percepções, ao observarmos que o aspecto artístico se presentificava em outros espaços sociais, a exemplo das danças que nascem nos terreiros de candomblé e nos cânticos africanos, no vestuário carregado de cores e insígnias. Do ponto de vista de uma cultural negra, os anos de 1960 e 1970 foram também marcados pela influência do *Movimento Black Power* no Brasil, que encorajou essa comunidade a assumir uma afirmação identitária positiva e até subversiva, considerando o momento político em que o país estava mergulhado. Adotar os cabelos *black power*, trançados ou com torsos, significava assumir uma performance cultural e estética presente em agremiações como os blocos afros em Salvador ou na cena musical periférica do Rio de Janeiro, a exemplo do *Movimento Black Rio*.

A nossa suposição é que, na atualidade, o que se observa são as performances artísticas recorrerem não só às experiências pessoais/sociais, como fizeram as artistas do projeto *o pessoal é político*, mas evocar o coletivo, recuperando certas tradições e ancestralidades nessa dupla potência do corpo nas performances negras, pois o corpo significou mais do que um espaço onde um gesto poético-artístico ganhou forma, mas a expressão de um *saber* que marcou/marca os corpos. É desse lugar que as artistas negras, em sua maioria, performam, seja quando evocam rituais culturais em suas práticas artísticas, seja quando abordam processos sociais que atravessam suas identidades de gênero. Portanto, se Letícia Parente, Regina Vater e Sonia Andrade expressaram no corpo e com o corpo comportamentos incorporados, reiterados em torno da performance de feminilidades nos anos de 1970, como crítica a certos hábitos, reiterações e submissões ao que o gênero esteve submetido dentro do modelo patriarcal; o que vemos hoje, em

nossa percepção, é a reivindicação pelas artistas pretas de uma outra pauta, aquela preocupada com a recuperação, a manutenção e a preservação de gestos culturais, ancestrais, sobre os quais o modelo patriarcal ocidental branco atuou, apagando suas histórias e memórias. Essa ideia de um saber que antecede o verbal é muito cara para as pessoas negras, visto que muitos saberes foram constituídos de gestos, de movimento e de ações corporais e não somente dos discursos<sup>41</sup>. Neste sentido, as manifestações coletivas e as manifestações culturais podem funcionar como ambientes de memória (*millineux memóire*) com seus repertórios orais e corporais, cujas “[...] técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes” (MARTINS, 2003, p. 67).

O nosso esforço aqui é pensar como essa genealogia do termo performance pode nos ajudar, de certa maneira, a compreender as performances artísticas produzidas pelas artistas cis, trans e travestis negras a partir dos anos 2010 a 2020 e como elas terminam por exigir de nós outros critérios de análise, diferente daqueles conhecidos nas décadas de 1960 e 1970, quando a produção era, em sua maioria, composta por artistas cis e brancas. Esses processos, conforme dito ao longo do trabalho, colocaram em pauta uma reformulação na relação entre artista e público, entre artista e o sistema da arte, com ênfase em processos inacabados, impuros, em que o corpo do artista punha em jogo seus gestos de desconforto ou resistência, numa diluição entre o corpo social, do indivíduo e o corpo do artista, com fins a chocar o espectador, tirá-lo da zona de conforto e da apreciação passiva.

Esta reflexão nos é cara, pois partimos dela para apontar os caminhos que a nossa análise assume na segunda parte do trabalho, tendo em vista uma questão fundamental para essas produções e que apresentam um estreitamento ainda mais visível com a cultura, ao reivindicar saberes orais, heranças ancestrais ligadas a rituais coletivos e de autocuidado e que envolvem a performance de gênero negra. Essas forças aparecem como algo significativo para as artistas, servindo de inspiração e condição para a feitura e a realização dos seus trabalhos, pois a elas interessam entender essa produção cultural,

---

<sup>41</sup> As performances ganham contornos mais complexos quando estamos diante das expressões estéticas em torno das manifestações sociais como o movimento Black Power ou de manifestações culturais e religiosas, pois ali há uma confluência distinta entre expressão corporal, estética e vida. É como se, nos primeiros exemplos que incluem os trabalhos das artistas dos anos 70, entre elas Vater, Andrade, Parente e Baptista, a estética da vida fosse incorporada ao modelo performático, enquanto no segundo, os elementos estéticos da encenação, do performático, tivessem aderência a experiência vivida.

ancestral que atravessa seus corpos e que elas fazem uso tanto como forma de atestar sua existência, reescrever suas histórias pessoais, quanto resistir às opressões. Em outras palavras, os corpos afluentes e manifestos nos fazem pensar sobre como modos de existir inventam também modos de arte, aqui especificamente modos de arte da performance.

Ainda que as artistas operem em diálogo com a lógica de concepção e realização das performances dos anos de 1960 e 1970, o fazem acrescentando ao seu processo artístico uma pesquisa num modo de performar que tem seu lastro na cultura oral e corporal herdada da cultura negra. Muitas artistas buscam referência nessa performance ancestral (corpos afluentes) para transformá-las em um signo artístico. Neste sentido, acreditamos que esses trabalhos abrem uma dobra que nos levam a buscar outros critérios de análise para além daqueles que já trouxemos acerca da performance e que passam pelo endosso da performance como *atos de transferência* e produção de conhecimento.

Olhar para essas corporalidades é ampliar não só o sentido de feminino, mas também suas intersecções e as formas como elas se apresentam nesses trabalhos e as questões em disputa, tendo-se em vista que o que se põe em relevo é a performance como um modo de olhar que nos deixa antever a existência de outras cenas, antes escamoteadas – um entrelugar gerado pela performance como um espaço que apresenta uma dimensão política, onde o corpo é a materialidade que agencia essa força.

Nesta segunda fase, miraremos os corpos em ação sem esquecer o momento político gerado a partir do ano de 2018, e as aproximações e distanciamentos com os momentos vividos pela geração dos anos de 1960/1970, que tiveram suas liberdades cassadas pela censura. O que as artistas cis e trans negras vão promover, em nossa percepção, neste segundo momento, é um novo giro performativo, buscando na vida, enquanto potência germinativa, outras formas de conceber suas performances, que partem, pela própria condição social e cultural delas, de outros paradigmas e outras epistemes. A reivindicação das feminilidades pretas, cis, trans e/ou travesti, a partir da arte, não se daria sobre as mesmas bases. Esta conclusão se apresentou como um desafio.



## 5. ANOS 2010: OUTRAS CORPORALIDADES POLÍTICAS EM CENA E A REATIVAÇÃO DE UM ROTEIRO CONSERVADOR NO BRASIL

Chego a São Paulo numa manhã de sábado do mês de fevereiro. Tomo um táxi, e o chofer, um jovem, simpático e conversador, me faz notar que tem que deixar passar um automóvel prateado com os vidros escuros, que quer tomar a dianteira. Me explica que esse modelo é usado pelas forças armadas, e que é melhor ficar atrás. Evoco os Ford Falcon verdes, sem identificação, que circulavam outrora pelas ruas de Buenos Aires e de outras cidades argentinas. Lembro do sinistro terror com que assombravam nossos dias e nossas noites. Pergunta pela ditadura na Argentina e faço um breve resumo. Ele desabafa: Que bom que no Brasil não teve ditadura! O jovem condutor nunca tinha escutado falar da ditadura; ele, como muitos estudantes, como muitos obreiros, como muitos, havia nascido no país da reconciliação, onde campeia o esquecimento, onde não existem heróis nem bandidos, onde até antes de ontem fingíamos que estava tudo bem

(Maria Angélica Melendi).

Iniciamos este capítulo, seguindo o roteiro sobre o qual nos propusemos pensar a estratégia de leitura para este conjunto de trabalhos, que busca entender o que desse presente, 2018, ano em que esta pesquisa é iniciada, repete como farsa o ano de 1964, período em que o Brasil é tomado pelo regime militar. Como explicitado por Hal Foster, “[...] todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes [...] a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (FOSTER, 2021, p. 6).

A farsa sob a qual estávamos imersos até o final de 2022 foi um artifício alimentado pelo ódio, um ódio que, nas palavras da crítica e pesquisadora Marisa Flórido, acentuou o seu desprezo a negros, pobres, indígenas, com a “[...] escandalosa e trágica estatística de sermos o país que mais mata LGBTQIA+, a misoginia, o fundamentalismo que persegue e demoniza a religião que não é sua” (FLÓRIDO, 2018, p. 88). Portanto, quando olhamos para o conjunto dos trabalhos escolhidos para compor a segunda parte da tese, sob a perspectiva de gênero e raça, não podemos deixar de pensar como o golpe afetou mais uns corpos do que a outros. Nesta acepção, a arte aparece como resposta a esse momento político, não só quando faz uma referência clara e direta a esse contexto, mas, também, ao criar determinados processos artísticos, terminam por produzir rotas de fuga e, dessa forma, chamam a atenção para àqueles que resistem apesar de tudo.

No exercício desta escrita, entrelaçamos o roteiro que produziu o contexto brasileiro dos anos de 1960/1970 e o atual, recortado entre 2010/2020, fabulando essa costura a partir da figura política de Dilma Rousseff. A escolha da personagem Dilma como elo entre a primeira parte do trabalho e a segunda não foi por acaso. Em 2010, ela é eleita presidenta do Brasil. É a primeira vez que o Brasil elege democraticamente uma mulher. Em 2013, começa a sofrer os primeiros ataques num movimento inédito, que levou milhares de pessoas às ruas e ficou conhecido nacionalmente como *Jornadas de Junho*. A crise vai se agravando nos anos seguintes. Portanto, Dilma é essa corporalidade que aproxima o obscurantismo político do passado ao presente quando as torturas vivenciadas pela chefe de estado, durante o período de ditadura no Brasil, são lembradas pelo deputado Jair Bolsonaro ao dedicar o seu voto em homenagem a Carlos Alberto Ustra, um dos responsáveis pelas agressões dirigidas à militante Dilma, em meio ao ato público de votação pelo *impeachment* em 2016, que levou à destituição dela do cargo de presidente e a assunção do seu vice, Michel Temer. O fato também ficou popularmente conhecido como um golpe à democracia, que se efetivou, dois anos depois, com a eleição do ex-deputado e militar Jair Bolsonaro, escrevendo uma das piores páginas da história recente do Brasil, após os anos de ditadura. Vejamos o relato da professora Maria Angélica Melendi no artigo, *Uma pátria obscura: o que resta da anistia*, publicado pela revista ARS.

Desde o começo de 2015, poucas semanas depois da posse da presidente Dilma Rousseff, começaram, no Brasil, uma série de manifestações populares contra a presidente e o Partido dos Trabalhadores, ao qual ela pertence. Esses atos, realizados nos bairros nobres das principais cidades do país, mostravam o descontento de um setor da população com o resultado da eleição. A frustração desses setores – motivada em parte pela não aceitação da derrota do partido opositor –, crescia à medida que se delineava a crise econômica. Na manifestação do 15 de abril de 2015 (e nas seguintes), jogadores de futebol, celebridades midiáticas e famílias endomingadas da classe média emergente, vestindo a camisa da seleção nacional de futebol e portando bandeiras pátrias, acudiram às praças para mostrar o seu repúdio ao partido vitorioso. O que mais surpreendeu aos não manifestantes, aos que víamos envergonhados nas reportagens das nossas casas, foi que, além das bandeiras brasileiras e os acostumados insultos contra a presidente e contra o partido no poder, apareceram demasiados cartazes elogiando as forças armadas e solicitando abertamente uma intervenção militar para “salvaguardar a democracia” (MELENDI, 2016, p. 124).

Este roteiro político restaurou o trauma vivido nos anos de 1970, ao trazer de volta os militares para o cargo máximo da chefia política em 2018 e com eles uma série de

censuras passaram a ser vistas e vivenciadas pela sociedade e, também, no campo das artes em geral. Convém ressaltar que não estávamos imersos numa ditadura militar como no passado, contudo, o que se observava era um crescimento de ataques por meio de grupos ultraconservadores, promovendo um cenário de violência às liberdades de expressão, ao mesmo tempo víamos crescer o ódio de classe, a misoginia, o sexismo e o racismo. Esse período acerca do qual falamos pode ser resumido, nas palavras da crítica Luísa Duarte, como um momento em que testemunhamos retrocessos em diversos campos do tecido social. Ela nos diz:

[...] depois da deflagração de uma série de conquistas no território dos costumes e das chamadas micropolíticas, que iniciaram um processo de disputa de direitos para minorias, como mulheres, LGBTQIA, indígenas, negros, imigrantes, o que testemunhamos hoje é uma onda reacionária que visa retirar direitos adquiridos e que tem como alvo, também a arte. (DUARTE, 2018, p. 8).

O episódio que deflagrou a intolerância contra exposições como a *Queermuseum – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*<sup>42</sup>, teve como gatilho a performance *La bête*<sup>43</sup>, de Wagner Schawartz, realizada para o 35º *Panorama da Arte Brasileira* em 2017. O corpo nu em cena emulava o trabalho *Bicho* realizado pela artista Lygia Clark em 1967. A escultura de Lygia exigia a presença e a relação do participante com o trabalho artístico. A performance de Wagner destampava a caixa de Pandora de uma sociedade conservadora, intolerante com as artes e o corpo em cena. Cinquenta anos separavam as duas proposições artísticas. Os tempos recentes, nos diz o crítico de arte e curador pernambucano Moacir dos Anjos, nos mostram como o presente pode voltar a mirar aquilo que se pensava ter sido abandonado e ultrapassado:

[...] é pesaroso (e muito mais) notar como o clima de intolerância e perseguição agora instalado evoca um tempo político de afetos tristes, no qual se reproduziam desigualdades e se sufocava tudo o que fosse

<sup>42</sup> A mostra em cartaz no Santander de Porto Alegre foi fechada sob a acusação de pedofilia, zoofilia e blasfêmia, 2017.

<sup>43</sup> A performance foi cancelada após a circulação de um vídeo que trazia uma criança, acompanhada da mãe, mexendo no pé do performer. As acusações tiveram início na internet e foram reforçadas por parte de movimentos políticos como *Movimento Brasil Livre* (MBL), acabando por levar a depor os curadores da exposição na Comissão Parlamentar de Inquérito e Maus-tratos Infantis no Senado Federal. Outras mostras sofreram censuras e restrição etária, como foi o caso da exposição *Histórias da Sexualidade* (2017). Como declarou o crítico e curador, Moacir dos Anjos, esses grupos políticos estiveram “[...] empenhados em interditar uma das únicas arenas de promoção do dissenso que restam no Brasil. Em retirar da arte a sua potência em desobedecer a normas e de reinventar o que se pensava ser sabido, confinando-a em um espaço apaziguado e inócuo, mantendo-a aí sob vigilância estreita, violenta e moralista (DOS ANJOS apud DUARTE, Luísa, 2018, p. 23).

da ordem da mudança e do diverso (DOS ANJOS apud DUARTE, Luísa, 2018, p. 25).

O episódio é por nós referido a título de contextualização dessas transformações sociais que deixavam à mostra uma sociedade brasileira em colapso ético, ao mesmo tempo em que nos fez ter certeza da potência de um corpo em ação. O corpo ainda podia muito! Sendo capaz de criar ruídos, dissensos e debates, tal como o fizeram as artísticas na década de 1960 e 1970.

**Figura 32** – La Bête, Wagner Schwartz, 2017.



Foto: Jornal Correio da Bahia

O país, que elegeu o ex-presidente, Jair Bolsonaro, foi também a nação que dos anos 2002 a 2016 foi gerida por governos de esquerda, sendo os últimos quatro anos sob a gestão de uma mulher. Um país que viu ascender uma nova classe social, deu voz a outros personagens, como as mulheres cis, transvestigêneres, pretas e indígenas, promovendo o acesso desses grupos a espaços sociais como as universidades federais que foram expandidas pelo território afora. É reconhecido, por exemplo, os investimentos em projetos como *Bolsa Família*, *Minha Casa Minha vida*, *Luz para todos*, interiorização das universidades. Neste cenário, identificamos avanços importantes como a *Lei Maria da Penha* (11.340/2006) e a *Lei do Feminicídio* (13.104/2015), ambas garantindo medidas protetivas contra à violência de gênero, e a *Pec das Domésticas* (72/2013), sancionada com o intuito de diminuir o abismo que separava as trabalhadoras domésticas de outras trabalhadoras. A vitória de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002 havia recolocado, na visão

de muitos analistas políticos, o país na rota do desenvolvimento e do progresso. Não foram poucos aqueles que “[...] anunciaram que o Brasil chegaria ao final de 2020 como a quinta economia do mundo” (SAFATLE, 2017, p. 43).

No livro intitulado *Só mais um esforço*, Safatle (2017) desenvolve a tese do roteiro político que se restaura como farsa, quando compara a ascensão de Lula a um período semelhante ao vivenciado durante o segundo mandato de outro presidente, Getúlio Vargas, e a queda deste, depois do golpe parlamentar que destituiu sua sucessora Dilma Rousseff como parte dessa mesma performance<sup>44</sup>. Após o golpe de 2016, o país submergiu numa alegoria de exaltação à família tradicional a partir de um Congresso altamente conservador com viés reacionário com vistas a perda dos direitos conquistados agravada com a eleição em 2018.

O roteiro é lido como restauração de um regime conservador nos costumes e vigilante às críticas de qualquer natureza que seja feito a ele. O modelo de ascensão se repete através do golpe: o primeiro civil-militar em 1964, e o segundo, parlamentar, em 2016. Em ambos, foram garantidas a retirada de governantes eleitos pelo voto popular e a instauração do controle sobretudo no campo das artes. O roteiro, conforme nos sugere Taylor (2013), reaparece como reativação e não como duplicação, daí suas repetições e suas diferenças.

O cientista político Luiz Felipe Miguel (2017) resume de forma transparente os gestos e as restaurações em torno dos dois cenários (1964/2016) e seus atores em cena:

A democracia política foi conquistada no Brasil na metade dos anos de 1980, após décadas de luta contra a ditadura instaurada em 1964. O marco da redemocratização pode ser fixado em 1985, quando os civis voltaram a exercer o poder após 21 anos de regime militar, em 1988, quando foi promulgada a nova Constituição; ou em 1989, quando finalmente ocorreram eleições diretas para a presidência da República. Já o término desse experimento democrático é datado, sem margem para dúvidas, na madrugada de quinta-feira, 1 de maio, de 2016, quando o Senado Federal afastou do cargo, sem o devido motivo legal, a presidente eleita pelo voto popular (MIGUEL, 2017, p. 45).

Embora não nos caiba detalhar nesta pesquisa esse acontecimento político, apontamos as manifestações de junho de 2013 como um ponto de inflexão nessa trajetória. Antes do golpe parlamentar, o país se viu imerso numa série de manifestações

---

<sup>44</sup> Vejamos o que nos diz Safatle sobre a reencenação destas performances: “[...] ao sair do governo em 1945, Vargas dará lugar ao seu próprio ministro da guerra, representante da ala conservadora, que negociara com o Nazismo, Eurico Gaspar Dutra, já Lula verá o projeto que ele representava ser golpeado pelo próprio vice-presidente de Dilma Rousseff.

populares, sem uma liderança aparente e que trazia à tona uma insatisfação generalizada com os caminhos que o governo da presidenta Dilma Rousseff vinha seguindo, cujo disparador inicial recaiu sobre o aumento da tarifa do transporte público. Importante lembrar que levantes populares parecidos já vinham acontecendo ao redor do mundo em movimentos como o *Occupy Wall Street*<sup>45</sup> em 2011. Tais manifestações trouxeram no seu cerne a crítica à associação entre democracia liberal e a espoliação econômica a partir da crise financeira de 2008, impulsionados pela Primavera Árabe.<sup>46</sup>

Essa série de manifestações representaram, na leitura de Luiz Felipe Miguel (2017) e Wladimir Safatle (2017), uma saída de rota que levou a cooptação da pauta pelos setores conservadores da sociedade que, sabendo aproveitar o momento, fez nascer em parte da classe média brasileira um ressentimento em função da ascensão da classe C aos meios de consumo e à perda de certas hierarquias sociais por parte dos que as usufruíam. Esse momento, 2010/2020, foi visto por outros autores como *contrarrevolucionário*. É de Paul Preciado (2018) o diagnóstico sob o qual padecemos. Assim declara: “[...] estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e nacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos” (PRECIADO apud ROLNIK, 2018, p. 10).

Vivíamos um momento *sine qua non* de retrocessos e combate. Foi, também, entre os anos de 2013 e 2018 que presenciamos um despertar da quarta onda feminista com manifestos diversos como o realizado contra o projeto de lei (PL) 5059/2013 apresentado por Eduardo Cunha, cuja ementa era dificultar o acesso de vítimas de estupro a cuidados médicos essenciais, eclodindo o movimento *Fora Cunha!*. Outros movimentos também surgiram como a *Primeira Marcha das Mulheres Negras*, que reuniu 50 mil ativistas vindas de todas as regiões do país, a *5ª Marcha das Trabalhadoras do Campo*, chamada de *Marcha das Margaridas* e, embora em 2015, segundo dados de Maria Bogado, “[...] a quarta onda feminista tenha alcançado maior amplitude, [...] desde o início da década de 2010, ela vinha mostrando sua força em manifestações públicas, um exemplo é a *Marcha das Vadias*, criada em 2011” (BOGADO, 2018, p. 33). Para a professora, pesquisadora e feminista Heloísa Buarque de Hollanda, a marca mais forte desse momento é “[...] a

---

<sup>45</sup> O Movimento *Occupy Wall Street* reuniu uma multidão no distrito financeiro de Manhattan, na cidade de Nova York, em 2011. O protesto, inspirado nos levantes árabes pela democracia, reuniu sobretudo jovens que, organizados sob forma de assembleias gerais, discutiam formas de “barrar” a ganância do setor financeiro mundial. A característica principal dessas reuniões foram as organizações sem vínculos partidários.

<sup>46</sup> Onda revolucionária impulsionada principalmente pelas redes sociais, cujo princípio era fazer resistência aos regimes ditatoriais no Oriente Médio, em 2010.

potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala” (HOLLANDA, 2020, p. 12).

O pensamento da psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik (2018) também nos é caro para pensarmos esse momento plural e conservador ao mesmo tempo, pois nos aponta para uma bifurcação dos afetos, que tanto podem produzir atores ressentidos na micropolítica e macropolítica, quanto podem fazer brotar nesse terreno árido corpos vibráteis que nos permitem reimaginar rotas. Esses corpos vibráteis podem ser representados por quaisquer atores sociais, mas, no caso específico deste trabalho, olhamos para um *corpus* composto por artistas cis e transvestigêneres pretas em sua segunda parte. São elas que nos apontam para os desvios deste roteiro que nos assombra no cenário político, quando a arte aparece como o terreno capaz de produzir o dissenso, sendo possível enxergar a existência de um pensamento crítico sobre o momento presente, pela perspectiva do gênero em suas interseccionalidades, justificando os constantes ataques que vem sofrendo por uma ala conservadora da sociedade.

O termo micropolítica, criado nos anos de 1960 pelo filósofo, psicanalista, psiquiatra, semiólogo, roteirista e ativista revolucionário francês Félix Guattari (1930-1992), tratava sobre a potência da vida privada e sua capacidade em promover reflexões e conhecimentos que foram deixados de lado pela política tradicional. Assim, a micropolítica, quando praticada e recuperada por atores da sociedade, é capaz de romper com o *status quo*. No caso específico desta pesquisa, as artistas do gênero feminino ao explorarem em seus processos o doméstico, o privado e o íntimo produziram gestos micropolíticos, terminando por implementar um pensamento crítico sobre os lugares da mulher na sociedade.

Daí o poder dado ao corpo como um meio de produção de conhecimento para o campo das artes a partir dos anos de 1960. A arte como produção de subjetividades não é aquela que toma para si como tarefa política o lugar de criação de outras formas de vida, mas a que incita, sobretudo, o pensamento que faz vibrar em outros corpos a possibilidade da invenção. É neste sentido que encontramos semelhanças e diferenças entre processos e atores, respectivamente, quando espelhamos os anos 1960/1970 e os anos de 2010 em diante, verificando, conseqüentemente, uma mudança nas performances, principalmente ao considerarmos nesses trabalhos as relações entre gênero e raça.

Então, as artes, como micropolítica da sociedade, passaram a responder de maneira combativa, reflexiva, contestatória a toda essa erosão, intensificando uma

proposição política iniciada nos anos de 1960 e intensificada a partir dos anos de 1990, quando apareceram outras corporalidades mobilizando um terreno de disputa por visibilidades e enunciação das subjetividades onde o corpo ressurgiu como sendo essa tecnologia em que as performances e seus repertórios operam nos fornecendo uma expressão, que implica uma estética e uma ética. Esses *atos de transferência* e a produção de conhecimentos possibilitados pelo corpo em performance e seus repertórios nos permitiram/permitem acessar as práticas em torno do gênero, nos levando a pensar sobre o que significa performar feminilidades na atualidade, tanto cotidianamente quanto artisticamente. Indagamos, será que há diferenças entre as duas formas de expressão desse corpo, pensadas a partir desses dois eixos temporais?

Se considerarmos que a arte a partir dos anos de 1960 e 1970 buscou diluir a separação entre arte e vida, trazendo ações do cotidiano, objetos domésticos para o centro do fazer artístico, podemos inferir que, no presente, esse desejo foi esgarçado ao limite, principalmente, quando olhamos para os processos realizados pelas artistas do gênero feminino cis e transvestigêneres pretas, quando elas evocam experiências pessoais e/ou coletivas como elemento artístico para tratar de algo que toca o lugar dos afetos em suas escritas de si, conforme pontuado no capítulo anterior.

Na atualidade, a forma performance nos desafia a olhar para como esses processos em torno do gênero foram sendo transformados, permitindo a aparição de outras corporalidades na cena política e na cena artística, trazendo à baila outras provocações sobre ser mulher, performar os femininos ou feminilidades em sua intersecção com a raça. Tendo em vista que as pautas que atravessam esse corpo tratam de saberes culturais e ancestrais, mas também sobre traumas sociais que parecem ganhar ainda mais relevância quando pensamos a respeito dos “novos” processos de censura e violência reativados a partir dos levantes populares de 2013, agravados com o golpe de 2016 e a ascensão de um governo de extrema direita a partir de 2018.

É neste prisma que recorreremos à metáfora do ciborgue descrita pela bióloga e filósofa norte-americana Donna Haraway, no ensaio *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*, publicado em 1985. O ciborgue seria essa matéria de ficção e experiência vivida. Uma fusão, em nossa interpretação, das experiências versadas no cotidiano sob o viés do gênero e as questões por ele atravessadas e materializadas a partir do corpo em performance que tanto exhibe um trabalho artístico, quanto reivindica suas pautas. Compreendemos essas artistas como ciborgues, na medida em que vemos as suas identidades como identidades fragmentadas, forjadas pelos



afluentes de um mar diaspórico e que percebem um mundo e a existência pela consciência de oposição<sup>47</sup>. O que nas palavras de Haraway implicava um esforço em forjar uma unidade poética-política que não reproduzisse uma lógica colonialista. O termo poética-política nos é caro na medida em que pensamos essas corporalidades a partir desse entrelaçamento entre experiência vivida em termos de gênero e, portanto, política, e a poética, como criação, em que uma estaria alimentando e conformando a outra.

É neste jogo que perseguimos o conceito de roteiro como categoria analítica na construção da nossa montagem, a partir da qual pensamos as performances de gênero e a performance artística, como algo, em tese, indissociável. Ao escolher este *corpus*, ao realizar a montagem a partir destas corporalidades, nós acionamos um pensamento, não como repetição de uma estrutura que invisibilizou estes sujeitos, mas a inversão desta narrativa. Ao reunir estas artistas e suas performances, refazemos (remontamos) o roteiro de uma cena visual que deixou as corporalidades pretas em determinados lugares fixos, ora apagados, ora estereotipados, ora esquecidos, pois a montagem nunca é passiva, ela serve aos roteiros como possibilidade de reforçar certas ideias, bem como para abrir espaço para a mudança.

Na atualidade, o que é possível notar, ao olharmos para os trabalhos das artistas escolhidas para compor esta segunda parte, é que as questões se particularizaram ainda mais. Não havia um modo de ser mulher, mas, sim, muitos outros, e essa condição foi explorada em toda a sua plenitude pelas artistas cis pretas e transvestigênero. Mais do que um suporte para uma proposição artística, o corpo foi o campo onde as batalhas foram travadas.

Acrescentamos a esse panorama as ampliações sofridas pela performance na sua relação com a tecnologia, quando os artistas e as artistas passaram a operar a câmera *portapack da Sony* no final dos anos de 1960. O equipamento analógico possibilitou as primeiras experimentações entre o corpo e a câmera, produzindo imagens em preto e branco, gravadas em tempo real, em plano sequência e sem recurso para a edição, conforme comentado em capítulos anteriores. No momento presente, as artistas e os artistas fazem uso das câmeras *DSLR, digital single lens reflex* que, além de serem mais populares e fáceis de serem manuseadas, oferecem mais recursos para a criação das imagens, ressaltando o enorme salto de qualidade técnica dos trabalhos artísticos. O

---

<sup>47</sup> A consciência de oposição é um conceito cunhado por Chela Sandoval e apresentado por Haraway quando se refere aos feminismos que incorporam o discurso anticolonialista e, ao fazê-lo, dissolvem o Ocidente em seu produto supremo e o homem como autor de um cosmo chamado história (HARAWAY, 1985, p. 16).

recurso experimental passou a ser uma escolha plástica e não uma condição imposta pelo equipamento. Em outras palavras, quando nos deparamos com as performances documentadas ou realizadas para a câmera, o que está posto na sua concepção é o uso de uma série de recursos somados aos processos artísticos elaborados pelo corpo em cena. A imagem pode ser gravada quantas vezes for o desejo do artista, assim como pode ser por ele editada. Pode permanecer intacta ou ser corrompida. Todos esses atributos auxiliam os performers na construção do seu processo/pensamento artístico.

Esses experimentos, tal como descrito por Mello (2017) no livro *Extremidades: experimentos críticos*, possibilitam, na concepção da autora, três procedimentos já mencionados, a saber: a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento como “[...] vetores de leitura, ou pontas extremas, presentes nos trabalhos em análise, que possuem a capacidade de ativar processos de subjetivação e ressignificar linguagens” (MELLO, 2017, p. 13). No caso específico do nosso *corpus* escolhido para compor a segunda etapa do trabalho, operamos com os vetores da contaminação e do compartilhamento como figuras de análise, considerando tanto a articulação entre o corpo e a câmera, quanto o acesso a esses trabalhos por meio das redes, tal como fizemos na primeira parte, o que tem permitido a criação daquilo que estamos chamando de um acervo bélico. Esse diálogo entre o corpo e a câmera e seus compartilhamentos têm autorizado e convocado a examinar a produção de novos arquivos, pensando na rasura do arquivo como esse instrumento de poder gerado e legitimado pelo Ocidente.

Antes de partirmos para a análise dos processos artísticos, precisamos reiterar o lugar da performance como um jogo que prevê, na repetição dos seus gestos, de suas convenções, a transmissão e a ativação de certas forças que respondem aos apelos históricos e culturais, produzindo, dessa maneira, conhecimento. O que as artistas brasileiras, sobretudo as artistas pretas na contemporaneidade, têm feito é atuar com a performance nesse duplo lugar de arte e de informação, abrindo uma brecha no meio artístico para falar de culturas ancestrais e modos de resistência desse corpo e performances das feminilidades, pois o corpo é uma materialidade onde cabem muitos valores epistemológicos, socioculturais, políticos, existenciais e éticos. Essa prerrogativa é visível em muitos processos elaborados por artistas negras, uma vez que muitas evocam aspectos e epistemologias corporais ancestrais. Ao falarem de si, elas falam de uma coletividade, buscam saberes dos seus antepassados num processo que envolve existência, resistência e cura.

Outra característica desse cenário atual é a expansão no *locus* de circulação dos trabalhos artísticos. As performances realizadas entre os anos de 1960 e 1970 se vincularam, de modo geral, a uma ideia de presença, que previa um acordo com as pessoas, os acontecimentos e ações que elas desencadeavam, gerando uma participação ou retroalimentação no espectador em tempo real, construindo, nessa prática, “[...] a própria trama de uma narrativa sem outra preocupação a não ser aquela do instante que estaria por vir” (GREINER apud LANDOWSKI, 2010, p. 93). Essa foi a premissa das primeiras performances, que passaram depois a adotar outros procedimentos com o uso da fotografia, do vídeo, do super 8, mudando com isso as formas como essa presença foi estabelecida. Hoje, essas possibilidades se esgarçaram com a tecnologia digital e o ambiente tecnocomunicativo<sup>48</sup>. Em outras palavras, as videoperformances encontram-se, de algum modo, circulando com mais frequência na ambiência digital, o que tem nos permitido o acesso a esses processos, favorecendo que possamos assisti-los através do *Youtube*, do *Vimeo* e das plataformas pessoais de cada artista.

Ainda que as artes em geral se reservem, preservando seus espaços de origem (palcos, teatros, galerias e museu) nada escapa ao entorno tecnocomunicativo contemporâneo – esse ecossistema onde os sujeitos veem e são vistos, como definiu Juliana Gutmann (2021), citando o pesquisador colombiano Martin-Barbero (2009), ao falar sobre os novos modos de percepção e de linguagem como novas possibilidades de escritas, posto que as ambiências digitais são reconhecidas “[...] como lugares de fluxos e trânsitos de corpos que se articulam e se autodifundem” (GUTMANN, 2021, p. 79).

A antropóloga Goli Guerreiro (2010) nomeia essa ambiência digital de *Terceira Diáspora*, ao pesquisar sobre esse circuito de comunicação que tem potencializado o trânsito de repertórios culturais de matrizes africanas diversas. Repensar a diáspora a partir desse entorno tecnocomunicativo é refazer a rota que dissipou traços culturais para pensar um fluxo que termina por (re)articular, auxiliando a (re)desenhar uma cena visual quando corpos de artistas negros e negras assumem seus lugares de fala, produzindo e fazendo circular seus trabalhos. Corroborando com o pensamento de Goli Guerreiro, Haraway nos lembra que “[...] tecer é uma atividade para ciborgues opositoristas”. Junto

---

<sup>48</sup> O entorno tecnocomunicativo, segundo Juliana Gutmann, é convocado para “[...] designar o contexto das relações comunicacionais/culturais/sociais/sensíveis atuais [...] Trata-se de uma ambiência conformada por um processo complexo de interação e contaminação entre meios, gêneros e formas, especialmente audiovisuais, que desestabilizam os discursos próprios de cada meio e respondem por transformações nos nossos modos de fazer/ver/interagir/sentir” (2021, p. 24).

a essa declaração, a autora do Manifesto se questiona: “[...] que tipo de papel constitutivo na produção de conhecimento, da imaginação e da prática podem ter os novos grupos [mulheres negras, cis e transvestigênero], que estão fazendo ciência?” (HARAWAY, 1985, pp. 42- 43). Nós acrescentaríamos e que estão fazendo arte?

Dito isto, nos debruçaremos agora sobre os trabalhos das artistas Renata Felinto (1978-), Priscila Rezende (1985 -) e Castiel Vitorino Brasileiro (1996 -) para compreender a emergência de outras formas de relacionar a performance de gênero manifestada pelas artistas cis e tranvestigêneres nas suas interseccionalidades com a raça, no esforço de entender como essas artistas refletem as questões de gênero inseridas nesse contexto de avanços e retrocessos políticos, sociais e culturais do Brasil, entre os anos de 2010/2020, e como essas formas nos apontam para outros modos de performar as feminilidades diferente daquelas dos anos de 1970.

Importante ressaltar que um dos nossos desafios, neste segundo momento, foi justamente olhar para os processos em arte, especificamente a performance, entendendo que a trajetória das mulheres negras são muito diversas do percurso das mulheres brancas, considerando o acesso ao conhecimento, aos materiais utilizados e os desafios em relação à visibilidade dos seus trabalhos. Mas não só. São processos que, em sua maioria, falam muito de si, do sujeito, desse corpo no mundo. Então, como pensar sobre esses trabalhos sem articular outros critérios de análise? Critérios que surgem para nós a partir da inflexão sobre duas dimensões que se interceptam a todo momento – como corpos que foram arrancados à força do seu lugar de origem e permanecem buscando, por meio da oralidade e da performance, refazer a travessia do atlântico negro reconstituindo laços (corpos afluentes); mas também como corpos que gritam suas dores, seus traumas, suas violências e apagamentos (corpos manifestos). Neste sentido, olhar para esses trabalhos no contexto atual exige de nós muita atenção não só porque essas outras corporalidades passaram a disputar o território das artes de forma imperiosa e vital, mas, sobretudo, porque muitos desses trabalhos emergiram dentro de um processo de tomada de poder forjado por uma onda conservadora, a partir de 2016, que nos levou a ascensão de uma extrema direita, guiada pela bússola do ressentimento.

Num movimento antagônico, as artistas, de modo geral, se guiaram (se guiam) por outras forças, por uma bússola ética, da qual falava Suely Rolnik (2018), capaz de produzir micropolíticas através de atos de criação que rompem com o instituído. Ao contrário da bússola moral que expropria as forças de criação exaltando o poder, que nesta configuração é masculino, branco, cisgênero e heteronormativo. Portanto, os trabalhos de

artistas como Renata Felinto, Priscila Rezende e Castiel Vitorino são resultado de dois processos políticos do qual um é consequência do outro. São eles: a ascensão da classe C, a política de cotas, a busca pela equidade de gêneros que levou a uma abertura política do espaço público, onde corpos como os delas começaram a reivindicar também seu protagonismo para, logo, em sequência, assistirmos ao golpe parlamentar, que nos direcionou à perda de muitos desses mesmos direitos sociais conquistados. Todavia, o retrocesso mobilizado por essas forças políticas conservadoras não foi capaz de apagar a presença dos corpos femininos ou lidos nesta clave e racializados.

Foi pensando sobre as dimensões por nós citadas que chegamos a três eixos como modos de olhar esses trabalhos que incluem: a questão biográfica, considerada inseparável para a condição de realização do fazer artístico, que, assim como nas artistas da primeira fase, não podemos olhar para essas performances sem pensar no sujeito que se inscreve a partir de um corpo em cena. Outro critério foi pensar esse corpo como uma tecnologia de inscrição de um saber, de constituição de memórias ancestrais, de uma presença assentada através do tempo. Por fim, a ideia de uma remissão a uma coletividade, que carrega consigo uma ancestralidade. Portanto, esses corpos que agora se apresentam para nós, nesta segunda fase, não nos falam apenas sobre outras formas de ser mulher ou de performar feminilidades, mas nos informam também outros modos de olhar o fenômeno.

Os comportamentos restaurados desses corpos em performance se repetem no tempo e estão espalhados englobando tanto os rituais da vida cotidiana como os processos artísticos. Suas ações estão implicadas numa relação que envolve gestos longevos ou efêmeros repetidos no tempo, restaurados como permanência ou transmutados em outros gestos, tendo em vista que nunca se repetem da mesma maneira (MARTINS, 2021). É o saber do corpo vivo, portanto, de uma presença, de uma conduta, que tanto pode ser social quanto cultural. Ou, como sublinha Leda Maria Martins, “[...] o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética” (MARTINS, 2021, p. 70). O que observamos, nesse novo contexto, é uma confluência entre performances artísticas, performances de gênero e performatividades de vida que ganham relevo através das performances rituais das artistas, entendendo como ritual tanto os usos estéticos afrorreferenciados que elas acionam em seus processos, quanto os rituais cotidianos relacionados à sua condição de pessoa negra, como é o caso da nossa primeira artista.

### 5.1 Renata Felinto: arranjar meios de ver o que existe

Paulista de nascimento, Renata Felinto vive no Ceará, onde atua como professora adjunta do setor de História da Arte no curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri (CE). É uma artista e uma intelectual, com bacharelado, licenciatura e doutorado em artes visuais, este último realizado na Universidade Estadual Paulista – Unesp, cuja tese versou sobre *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e poéticas*, 2016.

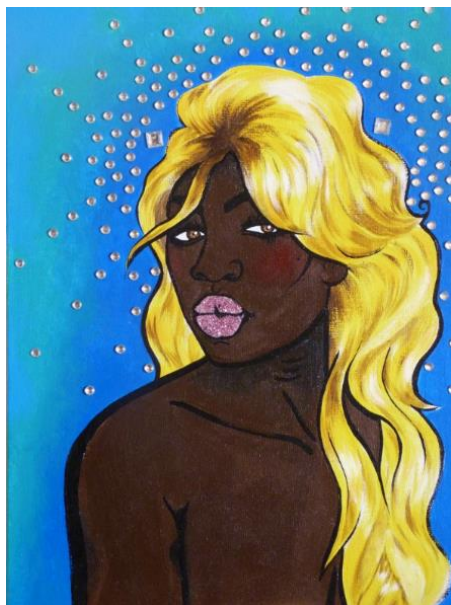
Quando menina, na zona leste de São Paulo, bairro que, na década de 1980, era composto basicamente por uma população negra, descobriu a pintura ao usar o papel que enrolava o pão trazido pelo seu pai e pelos seus tios da padaria. É a partir dessa linguagem que Renata inicia os seus cadernos de estudos como artista, cujo tema central girava em torno da sua condição enquanto mulher preta. Entender o seu lugar de existência para não deixar que outro falasse acerca da sua condição, virou seu principal objeto de investigação tanto nas artes, quanto na pesquisa acadêmica. Da pintura, migrou para outros suportes, entre eles a performance, a instalação e o vídeo. As suas performances e seus vídeos constituem os processos que interessam diretamente a esta análise.

Antes de darmos seguimento, é importante ressaltar o quanto a sua identidade de gênero, enquanto mulher preta, retinta, mãe solo, pautou e pauta seus processos artísticos. Processos que mesclam variadas linguagens como modo de revisitar a forma performance não só quando coloca, de fato, o seu corpo em jogo, como presença física, mas, sobretudo, quando desvia a forma performance, esgarçando o seu entendimento e a explorando em processos em torno do desenho e da pintura, posto que, em sua maioria, a artista o faz, trazendo como recurso os autorretratos, mantendo o foco no corpo, através do rosto e das suas feições. Tais processos coadunam-se perfeitamente com a nossa tese ao discutirmos a impossibilidade de descolar as performances de gênero das performances artísticas, quando o corpo é o espaço da comunicação e dos sentidos por ela evocados e que falam acerca da presença das mulheres negras na sociedade brasileira e as imagens de controle que insistem no apagamento dos seus corpos. Um exemplo é o projeto *Também quero ser sexy*, 2012, que inclui performances, fotografias e pinturas, numa crítica bem-humorada aos padrões de beleza normatizados pela mídia.

A artista produz uma série de autorretratos em que ela brinca com a sua aparência ao se transformar em artistas internacionais, consideradas símbolos sexuais e de beleza. Entre os nomes que ela performa estão os de Renata Monroe, Renata Basinger e Renata

Bardot, numa referência às atrizes de Hollywood, Marylin Monroe e Kim Basinger, e a francesa Brigitte Bardot. Logo depois, o trabalho migra para o espaço urbano, ganhando forma com a performance *White Face and Blondie Hair*<sup>49</sup>.

**Figura 33** – Renata Bardot, Acrílica sobre tela 40x30 cm, 2012



Fonte: Site oficial da artista

Os autorretratos pintados pela artista são substituídos pela performance que se dá em dois momentos distintos: um deles é na rua Oscar Freire, maior centro de consumo de luxo de São Paulo. Lá, Renata performa, travestida com uma peruca loira e usando um pó facial em tonalidade mais clara que sua pele, subvertendo uma prática racista conhecida como *blackface*<sup>50</sup>, artifício usado pelos atores brancos no século XIX para emular a aparência dos negros por meio da pintura no rosto com carvão e o uso de perucas feitas com cabelos crespos, como forma de ridicularizá-los. Renata faz uso da técnica com o objetivo de ironizar o comportamento de uma parcela da elite.

Em outra performance, Renata Felinto e o seu parceiro de cena, Shambuyi Wetu, aparecem vestidos de maneira elegante, com vistas a marcar um *status* social. Ela está de saia lápis, scarpin e camisa de manga comprida. Ele usa um paletó escuro. Ambos estão

<sup>49</sup> *White face and the bondie Hair*, produzido por Renata Felinto em 2012 e publicado no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>. Acessado em 20.02.2020.

<sup>50</sup> A técnica do *Blackface* era uma das atrações dos *Minstrel Shows*, um tipo de entretenimento cômico surgido nos EUA no final do século XIX. Apesar do gesto grotesco e desconcertante, foi somente na década de 1960, com os direitos civis, que a prática começa a ser condenada. O *Blackface* esteve a serviço tanto da ridicularização do negro, quanto da tentativa de associar sua imagem a uma ideia de inferioridade ou periculosidade. No Brasil, o personagem tornou-se comum nos carnavais na figura da “nega maluca”.

portando perucas loiras e um excesso de pancake. O casal circula pelo ambiente de uma galeria<sup>51</sup>, onde é possível ver corpos diversos entre negros, brancos, gordos, vestidos das mais variadas formas, enquanto o casal “branco” performa para câmera. Eles aparecem sempre em primeiro plano, sorrindo para o enquadramento de forma exagerada. Num dado momento, reagem de maneira negativa a uma das pinturas – trata-se de um quadro que remete a figura de um grupo de meninos pretos, com as bocas entreabertas, como se estivessem gritando. O trabalho é do artista Antônio Obá, realizado em 2019, cujo título é *Réquiem*. A expressão facial do casal parece repelir a imagem. A performance em questão aciona uma série de comportamentos restaurados associados a uma determinada classe e suas performatividades de gênero e, ao ser reencenada por um corpo que destoa desses modelos, o faz rasurando esses comportamentos, provocando uma fissura no imaginário social.

Em nossa leitura, a caracterização oposta ao seu fenótipo, que é o de uma mulher preta retinta, recorre ao conceito de abjeto, tanto em Judith Butler (2003) quanto em Hal Foster (2017) para, através dos afetos em torno dessa presença, desestabilizar as noções de gênero, raça e classe e os espaços privilegiados em torno de uma elite branca. Sobre a performance, Renata coloca uma pergunta: há motivos para rir da branquitude e de seus modos de viver?

[...] A branquitude e seus atributos são naturalizados como normais, sequer são racializados; não entendemos dentro de nossa estrutura de sociedade que também poderia haver estéticas e comportamentos tidos como brancos risíveis porque os mesmos estão dados como “corretos”, os “certos”, os “normais”. De modo que o outro, que neste caso é o negro, que é o “incorreto”, o “errado” e o “anormal” (FELINTO, 2019, p. 22).

A performance de Renata Felinto carrega duas premissas muito significativas, a saber: a crítica aos modos de vida da branquitude e outra que diz respeito a um certo tipo de padrão de beleza eurocêntrico propagados pelos meios de comunicação que, desde sempre, invisibilizou as mulheres pretas, fazendo com que elas e a própria sociedade as vissem como um sujeito abjeto, indesejado, feio, por não pertencer à norma social estabelecida. Sabemos que performar um corpo negro tem suas peculiaridades numa sociedade como a brasileira que nunca abandonou os preconceitos racistas.

---

<sup>51</sup> A performance foi realizada na galeria Mendes Wood DM, durante a abertura da exposição *Construção*, curadoria de Renato Silva.



A montagem dos dois vídeos é criada a partir da paródia com a ópera *Cavalgada das Valquírias*, de Richard Wagner, em especial a *Marcha Nupcial*, que faz parte do terceiro ato, desta composição dividida em quatro atos, escrita em 1870 e que, nesta performance feita para a câmera, é apresentada mixada em ritmo de funk, numa alusão a falsa glamourização das elites brasileiras. As performances possuem 3'04'' e 2'04'' respectivamente. Trata-se de um tempo editado, fragmentado em diversas microações *dessa flâneur* contemporânea, que circula por lojas, cafeterias e galerias. O tempo não é o da duração da performance, mas um tempo sintetizado e costurado com fins de construir o relato de uma experiência, de performatividades de vida, para questionar quais corpos de mulheres estão autorizados a circular em determinados espaços e partes da cidade sem causar desconforto e estranhamento.

Butler (2018), citando Merleau-Ponty,<sup>52</sup> reitera que o corpo é uma ideia histórica. Isso implica em dizer que ele assume um significado, um modo de ser, a partir dessa relação com o mundo, com a vida. O corpo é, neste sentido, um reflexo das possibilidades históricas. Essa tese vai ao encontro do que vaticinou Simone de Beauvoir no início do século XX, com as primeiras teses feministas – Não se nasce mulher, torna-se mulher. Mas que tipo de mulher a nossa história nos apresenta? Quais brechas existem na sociedade de modo que seja possível a aparição de novas performances? De que forma a arte e as artistas rasuram esses modelos instituídos? Se o gênero, nas palavras de Butler (2003), é uma identidade determinada por meio de uma repetição estilizada de atos, como a performance artística combinada com a performance de gênero pode rasurar imaginários existentes, apontando para outros modos de vida, de relação e de afetos? Como o corpo das artistas pretas, partindo dos novos critérios propostos, nos ajudam a ver e a pensar essas transformações?

Ao colocar o seu corpo nesse lugar instável, que inscreve repetições, a artista o faz usando para isso a lente da ironia. Renata Felinto abre as fendas desse jogo que se estabelece entre o performer e o público. É esse desconforto provocado por esse encontro, por esse entrelugar, que evoca presenças históricas aqui encenadas por corpos de mulheres pretas e brancas e as construções históricas em torno deles que torna possível a rasura e não a restauração de certos comportamentos, pelo menos a nível do trabalho artístico, pois, assim como referido por Butler, o corpo é

---

<sup>52</sup> Referência extraída do texto *O corpo como ser sexuado*. MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 236.

[...] uma materialidade que assume significado, e que assume significado de maneira fundamentalmente dramática. Por dramática, quero dizer apenas que o corpo não é meramente matéria, mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades (BUTLER, 2018, p. 5).

**Figura 34** – Projeto Também quero ser Sexy, Renata Felinto, 2012.



Fonte: Site pessoal da artista

Muitas questões derivam dessa reflexão e nos parecem instigantes esclarecê-las para, por fim, retomarmos as análises de outras performances. Partindo do processo criativo de Renata Felinto, é importante recuperar que a artista faz uso do termo performatividade de vida como estratégia de criação quando declara que entende a performatividade como:

[...] uma ação cotidiana relacionada ao conjunto de estratégias de sobrevivência desenvolvida e acionada pelas populações marginalizadas. Neste caso, focamos na população negra, que inclui pessoas pretas e pardas, no contexto da diáspora africana. Explanamos como essa performatividade, que pode ser exercida consciente ou inconsciente, também serve de fundamento para o desenvolvimento de performances artísticas por parte de artistas visuais e performers negros e negras do Brasil contemporâneo, tendo como objetivo a discussão crítica dessa sociedade que se constitui, tendo como pilares o racismo, o classismo e o machismo, dentre outros “ismos” (FELINTO, 2019, p. 18).

Antes de avançarmos, vamos refletir mais uma vez sobre esses conceitos complexos. Conforme relatado no primeiro capítulo, em *Problemas de Gênero* (2003), Judith Butler tratou a performance e a performatividade de gênero como processos dissociados. A performance era uma espécie de paródia, um ato voluntário, determinado

pelo sujeito. Já a performatividade dizia respeito às normas ditadas pelas convenções de uma heterossexualidade compulsória, ainda que os sujeitos pudessem ir de encontro a essas normas, produzindo sujeitos que desfazem o gênero. Se o sujeito pode ir na contramão daquilo que é ditado como norma e, portanto, performar um gênero friccionando as convenções a que está submetido, e o artista é esse sujeito que pela própria condição questiona a realidade, colocando em xeque as convenções, ousamos afirmar que a performance artística, quando se trata de artistas feministas, negras e dissidentes, misturam a performance artística com as performances e performatividades de gêneros, tendo em vista que estas são usadas como estratégias de negociação em seus processos de criação. Tal tese aparece nos trabalhos de Renata Felinto, Val Souza, Priscila Rezende, Pammela Castro, Castiel Vitorino e Ventura Profana, entre tantas outras artistas contemporâneas.

Retomando o processo artístico de Renata Felinto, podemos afirmar que três temas se impõem com uma significativa força em seus trabalhos. São eles: o tema da maternidade – a mãe solo e preta no contexto brasileiro; o comportamento da branquitude e o quanto a mulher negra encontra-se em posição de desigualdade nessa pirâmide social; e, por último, o lugar do afeto entre as pessoas pretas. Em termos formais, a artista explora essas temáticas usando a performance, a pintura e a instalação. Uma das primeiras fotoperformances nessa direção foi realizada por ela em 2013, cujo título é *Meu bebê*, em que a artista articula pensamentos-ações caros à sua poética como a idealização da maternidade pautada em um modelo racial branco. Ou *Embalando Mateus ao som de um hardcore*, 2017, trabalho no qual a artista monta uma instalação com notas e recibos fiscais referentes aos gastos com os dois filhos pequenos. Apesar de não haver de maneira deliberada um recorte racial, é sugestivo que a artista questiona a sobrecarga que recai sobre os ombros das mulheres pretas que criam os filhos sozinhas, configurando não só uma perda de liberdade, mas uma baixa oportunidade para a realização dos estudos e, conseqüentemente, da disputa no mercado de trabalho. O título *Embalando Mateus* é uma referência ao ditado popular: “quem pariu Mateus que o balance”.

Em continuidade às análises, trazemos a videoperformance *Danço na terra em que piso* realizada por Felinto em 2014. Neste vídeo, cuja duração são nove minutos e vinte e três segundos, a artista aparece em primeiro plano, dançando ao som de paisagens sonoras, como a canção *Ponto de Nanã*, um ijexá dedicado ao orixá Nanã, passando pelo som do *Kuarup*, que alude às cerimônias fúnebres de grupos indígenas no Alto Xingú, chegando ao *hip hop* até encerrar com *O sol nascerá*, um samba cantado e composto por

Cartola. Cada coreografia, cenário, figurino e maquiagem nos falam de um corpo de mulher atravessado por muitas temporalidades.

Em *Dança na terra em que piso*, a dimensão afluyente, portanto, ancestral, se cruza com a dimensão manifesta e política desse corpo contemporâneo. Estão presentes através dos gestos coreografados a evocação de um tempo espiralar (MARTINS, 2021), por meio dos passos do *ijexá*, do cântico que alude as *Yabás*, para logo em seguida ser cortado pelo ritmo urbano do *hip hop* ou a dança sensual do *funk* que restitui um lugar de feminilidade e empoderamento, marcando esse corpo atravessado por passados, presentes e futuros, como condição da própria existência e confirmação desse saber corporal.

Ousamos aproximar esse trabalho de Felinto ao vídeo *Conselhos de uma Lagarta*, de Regina Vater, 1976, artista da nossa primeira etapa. Inquirimos: o que elas teriam em comum e o que elas apontam como diferenças conceituais nessa performance que também é uma performance de gênero? Em Vater, o que vemos, de modo geral, são perfis de um tipo de mulher brasileira, classe média, e os espaços sociais determinados a esse corpo feminino nos anos de 1970. A beata, a senhora, a ninfeta, a liberal, todas elas estão enquadradas em um determinado biotipo e refletem seus comportamentos sociais, suas performatividades de gênero restauradas, conforme analisadas no capítulo três. O que Renata Felinto nos aponta quando mostra, à semelhança de Vater, a mesma mulher incorporando outros gestos a partir da coreografia e do figurino, é uma sobreposição temporal, cuja inscrição se dá no e através desse corpo de uma mulher preta. A crítica não trata de perfis sociais, como parece indicar Vater com sua performance, mas aponta para um corpo poroso que vai aderindo às transformações e acoplamentos das suas africanias. Por isto, em nossa intuição, esse corpo sugere outros critérios para olhá-lo para além da crítica feminista em disputa, é o corpo-tela proposto e evidenciado por Leda Maria Martins (2021) em passagem do livro *Performances do tempo espiralar* em que ela diz:

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peculiares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. Em sua qualidade icônica, visual, provoca o olhar, pois ‘a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo’, como afirma Bosi [...] Conforme esse autor, os sons e as palavras, como expressão, “trazem ainda em si as marcas, vestígios e ressoo de uma relação mais profunda entre o corpo do homem que fala e o modo de que fala”, e a imagem como signo, vem marcada, ‘em toda a sua laboriosa gestação pelo escavamento do corpo’. (MARTINS, 2021, p. 78).

**Figura 35** – Danço na Terra em Piso, Renata Felinto, 2014



Fonte: Site pessoal da artista.

Em termos audiovisuais, pensando numa historicidade do vídeo, ou do uso do recurso audiovisual, o que notamos nos anos de 1970, é um investimento experimental das imagens. Vater trabalha com a câmera *Super 8*, uma câmera de cinema amadora, doméstica, de uso vernacular. Não há, por parte da artista, um interesse em buscar a perfeição da imagem. O que está em destaque são os acúmulos de frames e informações como o recurso ao texto do autor *Lewis Carrol*, conduzindo esse inconsciente coletivo das mulheres aos olhos de uma multidão que as observa. Essa percepção não se opera em tempo real, visto que as imagens são capturadas separadamente e montadas *a posteriori*. Mas o que importa é o efeito que provoca. E mais, o efeito que provoca ao público que, quando apresentado ao trabalho em seu modelo instalativo, se vê inserido no processo como se estivesse ocupando o lugar vivido pela artista. O espectador, emancipado, escolhe com qual personagem se identificar.

Em Felinto, o recurso audiovisual é outro. Trata-se de câmeras *DSLR* de pequeno formato. As imagens, em que ela se encontra dançando em partes diferentes da cidade, são capturadas separadamente para depois serem montadas como um filme. O saber é manifestado por esse corpo que dança, que circula pela cidade, impondo sua presença nem sempre desejosa. A imagem feita em plano aberto, com profundidade de campo,

localiza essa mulher nos espaços da rua. Ela circula pela Catedral da Sé, pelo Vale do Anhangabaú, pelo terreno vazio na Cracolândia, na Estação da Luz, no Mien Ken, bairro da Liberdade, e no Parque de diversões de Itaquera, território onde passou a infância e a adolescência.

O recurso ao plano aberto inclui na imagem os passantes que observam esse corpo que circula empoderado, altivo, belo, múltiplo. Um corpo que alude à sua ancestralidade na apresentação da primeira coreografia. Ou um corpo político que surge dançando *hip hop* e o corpo sensual do funk. Na coreografia do *hip hop* feita à frente da Estação da Luz, em São Paulo, bairro da região central, meninos que saem da escola, brincam com a artista, interagindo, performando o que seria uma coreografia desse estilo musical. A escolha do figurino, como ocorre em *Vater*, dá o tom das transformações dessa mulher. No caso de *Vater*, notamos as muitas mulheres derivadas a partir de um único corpo, numa intenção de mostrar a multiplicidade de tipos sociais, numa espécie de crítica a esses lugares determinados e determinantes. Em *Felinto*, a manutenção da característica facial, que não se transmuta, alude para a multiplicidade de mulheres e tempos que habitam esse mesmo corpo. A primeira, uma artista dos anos 70, fala de perfis de mulheres presentes na sociedade, enquanto a segunda, uma artista dos anos 2000, adverte sobre a diversidade de mulheres que cabe numa mesma mulher. A performance fala desse corpo transcultural, um corpo afluente que se fez presente e vivo pelas vias forçadas das cruzadas marítimas.

Por fim, o vídeo não apresenta muitos recursos experimentais. A captura da ação se dá como um registro de cena. Nada pode desviar o foco que está direcionado para o corpo dessa mulher dançando, e o que ele nos informa enquanto conhecimento, enquanto *atos de transferência* (TAYLOR, 2013).

No artigo *Nossos feminismos revisitados*, 1995, Luiza Bairros (1953-2016), ex-ministra da *Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial* do Brasil, entre os anos de 2011 e 2014, retomou questões importantes acerca das desigualdades sociais em diferentes tipos de feminismos que desconsideram como fator relevante os marcadores interseccionalizados de raça, classe e gênero. Um modo de olhar que continuaria favorecendo um tipo de mulher.

Sobre essa agenda política, ela argumenta:

A aceitação mais ou menos acrítica de que existiriam grupos mais discriminados que outros resultou da incapacidade de oferecer uma formulação que evidenciasse como somos todas e todos afetados pelo sexismo em suas diversas formas – homofobia, machismo e misoginia.

A percepção de que o homem deve ser, por exemplo, o principal provedor do sustento da família, o ocupante das posições mais valorizadas do mercado de trabalho, o atleta sexual, o iniciador das relações amorosas, o agressivo, não significa que a condição masculina seja de superioridade incontestável. Essas mesmas imagens cruzadas com o racismo reconfiguram totalmente a forma como homens negros meneiam gênero.

[...] A outra tentativa mais recente de transformar as categorias mulher, experiência e política pessoal e o ponto de vista feminista (feminist standpoint). Segundo essa teoria, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Assim uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista.

Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas.

Considero essa formulação particularmente importante não apenas pelo que ela nos ajuda a entender sobre os diferentes feminismos, mas pelo que ela permite pensar em termos dos movimentos negro e de mulheres negras no Brasil. Este seria fruto da necessidade de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça) o que tornam supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras lutar contra o sexismo ou contra o racismo? – já que as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da reflexão e da ação políticas uma não existe sem a outra. (BAIRROS, 1995, p. 461).

Se esse pensamento já circulava na década de 1990 entre as autoridades políticas, ativistas e intelectuais feministas negras, hoje, essa reflexão abriu um espaço para uma nova cena em que o debate em torno do feminismo negro divide espaço com outros pensamentos como o debate transfeminista, abrindo um flanco para o protagonismo de outras corporalidades, que se deu, muitas vezes, não pela rasura da norma, mas pela sua implosão, pelo seu desmantelamento. Voltaremos a esse tema mais à frente. O que vale para nós aqui, neste momento, enquanto argumentação, é compreender que muitas artistas, a exemplo de Felinto, reivindicaram a disputa das feminilidades pretas não fazendo uso somente de uma gramática visual em torno de estereótipos socioculturais, como as pautas em torno do mercado de trabalho e a maternidade, mas, como um gesto artístico, que trouxe à baila outras forças que regem essas corporalidades e que passa por

um saber, uma epistemologia, que tem seu fundamento na própria compreensão de performance, como um saber escrito no corpo e pelo corpo e que as artistas pretas evocam quando falam de suas performances de gênero, de raça e de vida a partir de suas performances artísticas.

### 5.1.1 Dois pés bem firmes

Na introdução do documentário performático *NoirBlue*<sup>53</sup> realizado pela artista Ana Pi (1986- ) em 2018, o relato narrado por ela fala sobre deslocamento, desterritorialização, reterritorialização e pertencimento. Ela aborda, nesse trabalho autobiográfico, sua experiência na África Subsaariana em sua primeira viagem para o continente. São delas essas memórias:

É importante saber o que o que eu tô vivendo agora é o futuro que alguém sonhou prá mim há muito tempo. E é por isso que eu peço a bênção dessas pessoas mais velhas. Estou num avião e todas as pessoas são negras. Isto me faz entender imediatamente que esta não é uma viagem qualquer. Estou indo para a África Subsaariana pela primeira vez. No controle de passaporte, um senhor pergunta: madame de onde você é? E eu respondo: sou brasileira. Mas você sabe que você é daqui, né? Meu olho enche de lágrima e ao mesmo tempo eu sorrio. E ele diz: Bemvinda de volta. Neste instante percebo que meu maior compromisso é estar com os dois pés firmes (PI, 2018).

O curta é costurado por imagens aleatórias, capturadas por Ana Pi em seu percurso no ônibus, da janela do seu quarto e de passeios pela cidade. São imagens do povo local, do rio *Níger*, das manifestações dos encantados, mas, sobretudo, de uma disputa de *break* que ela assiste. A comunicação é feita pelos gestos corporais, pelos passos realizados pelo corpo que se movimenta. Assim como Felinto, ela transita pela rua dançando. Seu rosto não aparece, pois, quase sempre, está coberto por um véu azul, remetendo, em nossa acepção, para uma história que lhe foi negada e que agora lhe cabe, neste percurso coreográfico, reimaginá-la ao refazer a rota de volta à África. O filme, enquanto tecnologia de inscrição, não representa mais a alteridade como no passado das grandes expedições europeias e/ou dos documentários antropológicos, pois o sujeito em questão assumiu sua própria voz. Assim, a artista revela no vídeo: “desfaço as voltas que foram feitas na árvore do esquecimento” (PI, 2018).

---

<sup>53</sup> *NoirBlue* produzido por Ana Pi em 2018 e publicado em seu site oficial. Acessado em 10 novembro de 2022. <https://anazpi.com/noirblue-doc/>



**Figura 36** – Frame filme Noirblue, Les Désplacements d’une danse, Ana Pi, 2018



Foto: Site pessoal da artista.

A performance que ora aparece como uma voz em *off*, em outra, através de um corpo que dança, ressalta o compromisso de estar presente nessa imersão. Presente, no sentido de inteiro, de um corpo poroso, aberto a todas as informações, cheiros, sensações, encontros. Ela marca essa presença com a frase: “[...] percebo que meu maior compromisso é estar com os dois pés bem firmes”. O enunciado projetado por Ana Pi no início do documentário se relaciona com o título do vídeo de Felinto – *Danço na terra em que piso*. Os pés aludem à ancestralidade. É a base, a raiz, aquilo que nos mantém em pé, mas também é o ponto de conexão, de movimento, de deslocamento. Ao fazer o movimento de volta, ao pedir a bênção às mais velhas, a artista se vincula à comunidade e a uma coletividade.

A dança, como esse código que reúne uma miríade de gestos a partir da coreografia que é performada, nos ajuda a compreender os saberes que os corpos carregam. Um saber que vai sendo passado de geração a geração e que vai sendo reativado pelos próprios movimentos que circulam através dos passos. É com o ritmo musical do *Ijexá* que Felinto abre a videoperformance *Danço na terra em que piso*, emoldurando a dança para Nanã, orixá feminino associado à sabedoria. Tanto Felinto quanto Ana Pi evocam esse conhecimento incorporado para falar o quanto esses saberes atravessam suas vivências de gênero, em suas performances cotidianas, tanto quanto suas performances artísticas, ainda que a performance de gênero não seja o foco central do trabalho realizado

por Ana Pi nesse curta. Por outra via, em Felinto, as coreografias falam a partir de um sujeito feminino, que se manifesta nesse corpo que dança e, ao dançar, expressa feminilidade, resistência, romantismo, sensualidade e uma busca por liberdade.

Na contramão, mas, ainda sob os holofotes de um corpo que dança, nos detemos agora sobre a coreografia da performer e pesquisadora Val Souza. Convocamos a artista a partir do trabalho realizado em 2018 na cidade de Cachoeira no Recôncavo Baiano, cujo título é uma provocação: *Can you see it?*<sup>54</sup> Nessa performance, Val percorre partes do centro de Cachoeira carregando à tiracolo um isopor com algo que supomos ser refrigerantes, latas de cerveja e água, todavia, ela não oferece os produtos, visto que o que coloca como destaque é o próprio corpo.

A edição do material é recortada pelo som de um pagode, gênero popular que deriva do samba, outro ritmo africano que se transculturou em terras brasileiras. Val Souza dança, provocando a sua plateia, em sua maioria masculina, quase todos pretos. O que está em disputa é a sua emancipação. Se a dança realizada por Felinto não confronta o público, visto que a sua vestimenta não desperta para esse olhar, assim como os seus gestos, Val, ao contrário, ao usar um *short* e uma blusa *cropped* e, ao dançar até o chão, seguindo os códigos culturais das rodas de samba e pagode, reitera o quanto o corpo da mulher negra é público e, portanto, pode ser olhado, desejado, abusado, como nos deixa evidente a história da escravidão no Brasil.

Assim, ao dançar, ao exhibir-se, tornando público esse corpo de mulher preta, a artista corrompe esses processos históricos para reescrevê-lo, assumindo o seu lugar de autoria e protagonismo a partir desse corpo que dança, que fala com seus movimentos e se expressa. O corpo abjeto se reinventa, criando outros roteiros, reposicionando essa mulher na cena social e artística ao criar outras imagens de beleza para ela. A performance anula o lugar subalterno da mucama, para projetar um outro lugar social e um outro lugar nas imagens que permeiam e compõem a história da arte. Ao realizar a performance artística, Val fala da sua condição como mulher preta, sua emancipação, o controle sobre o seu corpo e o seu próprio desejo, bem como rasura com uma história oficial que colocou esse corpo como abjeto, por fim, não desejado. Um corpo subjugado a servir a outro

---

<sup>54</sup> Registro da performance *Can You see It?* De Val Souza em Cachoeira em 2018 realizada durante a mostra *MAR, I Mostra Mulheres e Artivismo* Realização. Acessado em 10 novembro de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=cKMPzLuaduo>

corpo, seja ele de um homem branco ou de uma mulher branca. Afinal, como declarou bel hooks (2021), a mulher negra é a última na pirâmide social.

**Figura 37** – Can You See It, Val Souza, 2018



Foto: Gabriela Palha

Retomando o vídeo enquanto materialidade da performance, verificamos que ele restitui um efeito de presença para esse corpo que desfila e dança publicamente. Podemos afirmar que o audiovisual (re)constrói a memória do corpo. Por outro lado, podemos considerar também que algo se perde na restituição dessa performance a partir do vídeo. Quando assistimos a cena, percebemos que os olhares dos observadores nos escapam em virtude da angulação da câmera e que as vozes se dissipam fazendo com que não consigamos escutar os comentários proferidos nessa interação entre o público e a performer. Contudo, outras camadas de leitura são adicionadas à encenação, como, por exemplo, o uso da trilha sonora. A canção remixada na videoperformance se oferece como um elemento fabulador para reforçar o lugar que esse corpo ocupa ou deseja ocupar nesse espaço social, tendo em vista seus versos que dizem: “Mulher brasileira, negra, linda, poderosa”.

O que desejamos confirmar ao olhar para as performances dessas três artistas entrelaçadas nesta análise, é o valor do corpo e seus gestos como inscrição de um saber, indo de encontro à lógica da razão ocidental, na qual a escrita traduziria “[...] um dos

modos de reconhecimento do sujeito histórico e da historicidade” (MARTINS, 2021, p. 33). Como atesta Leda Maria Martins “[...] nem tudo [...] parece ser expresso apenas pelas palavras, em seu estatuto de escritura” (*Ibidem*, 2021, p. 31). A teórica nos convida a pensar acerca da escrita corporal, tomando como referência a filosofia africana que leva em conta, em suas palavras, conhecimentos da performance oral para a inscrição das experiências que podem dar-se a nível cultural e ou social. Olhar para o corpo e para experiência como *locus* de saber é, no caso proposto pelas artistas negras, produzir um duplo lugar para a performance, a saber: um *locus*, que é propriamente artístico, e deriva das práticas performáticas que irromperam o sistema da arte no início do século XX e ganharam força a partir dos anos 60 e 70, e outro, que é identificado aos saberes orais e corporais que emanam desses corpos e podem auxiliar no entendimento e compreensão das suas performatividades. Indagamos: o que será que essas mulheres dizem ou desejam dizer ao performar os seus corpos no espaço público da rua ou no espaço controlado das galerias e museus? Esta pergunta nos é cara e nos coloca diante dos novos critérios elencados neste desafio de analisá-las.

Ao fazer uso da performance como linguagem artística, como forma expressiva, essas artistas colocam seu corpo em cena e, ao expô-lo, colocam em disputa imagens e imaginários em torno desse corpo. Se Renata Felinto e Ana Pi recorrem à coreografia para saudar sua ancestralidade e, ao mesmo tempo, sua contemporaneidade, colocando o corpo em presença mas com a flecha do tempo mirando, a todo instante, para o passado, para o presente e para o futuro; a performer Val Souza brinca com a imagem da mulher “piriguete”, não para restaurar imagens coloniais como as que podemos associar às escravas de ganho ou da mulher subserviente dentro do sistema colonial-patriarcal; ao contrário, ao desfilar o seu corpo preto pelas ruas de Cachoeira, a artista reinventa esse roteiro, rasurando essas imagens fixas, subalternizadas e inferiorizadas a que corpos como os dela estiveram subjugados. Por fim, as artistas que performam o gênero feminino na sua interseccionalidade com a raça presentificam e colocam em trânsito as memórias, as histórias, os repertórios, as cosmovisões e as performatividades de gênero a partir do corpo.

Estamos diante de repertórios de vida, social e cultural e, portanto, estamos também diante de um corpo arquivo, um corpo que é um ambiente de memória (*millieux de mémoire*), como nos alerta Pierre Nora, aqui citado por Leda Maria Martins (2013). Por outro lado, importante ressaltar que o que chega para nós, que nos encontramos distantes do ponto de vista espacial dessas performances, é um processo vicário, quando

documentadas para câmera e compartilhadas pelas ambiências digitais. O que se coloca para a nossa análise é um corpo que também é imagem, é um documento, mas, nem por isso, ele é resistente à mudança como, supostamente, nos fazem crer que são os registros das performances uma vez que os vídeos, tal como as performances, também são ativados e, portanto, podem ser revisitados à luz do tempo, do espaço e do seu interlocutor, negando que seu significado esteja restrito à sua moldura espaço-temporal vivenciada em tempo real.

Diante disso, reiteramos o quão caro é a documentação dessas performances e seus compartilhamentos nas ambiências digitais. O que essas artistas estão realizando ao produzir suas performances para câmera ou simplesmente ao documentá-las, é a possibilidade de uma nova circulação para esse repertório corporal, para essa presença, pois toda “[...] imagem é uma memória de memórias” (MARTINS, 2021, p. 79) e de repertórios, e, quando expandidas para um outro dispositivo, performando virtualmente pelas redes, essa performance artística e essa performance de gênero terminam por provocar, naqueles que as acessam, um enunciado *outro* sobre esse corpo preto, configurando aquilo que estamos chamando de um *acervo bélico*, pela sua capacidade de expansão e de reescrita em outros espaços que talvez o corpo, sem o recurso à tecnologia, não seria capaz de alcançar de modo tão diverso.

Neste sentido, as performances das artistas quando realizadas ou capturadas pela câmera digital ampliam as fabulações geradas por esse corpo em performance. A trilha sonora, o enquadramento escolhido, a determinação de manter em quadro o público que assiste à encenação são elementos que aderem ao corpo numa complexa trama de articulações que se enlaçam, se adensam, costurando realidade e ficção, vida e invenção. Nas palavras de Leda Maria Martins (2021), o acontecimento corporificado e, acrescentamos, em nossa percepção, documentado, inclui:

[...] as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *lócus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito encilhador-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlances do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem

experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (MARTINS, 2021, p. 80)

Ao articularmos um corpo de afetos, estamos novamente aludindo à ideia de presença. Performar é, portanto, estar presente, localizar esse conhecimento no corpo, através do corpo, ainda que esse corpo possa estar mediado por uma câmera. O espaço político performático reivindica para si esse estado de presença. É o corpo que conduz as forças (os afetos) germinativos de “novos” mundos, ao apresentar outras formas de estar e de fazer política, pensando o gênero nessa acepção. Esse estado de produção de conhecimento foi nomeado por Diana Taylor (2020) de animativos. Como animativos, a teórica se refere a uma transmissão de saber que se efetua no corpo a corpo e não somente nos pronunciamentos verbais.

O corpo a corpo não precisa acontecer de modo literal, na presença frontal de dois corpos que se encontram. Pode, como já confirmamos, se estabelecer através da relação de um dispositivo tecnológico nas ambiências digitais. O corpo a corpo, ou o espaço político performático, é o lugar da interação, do encontro, o espaço de atuação das formas-forças. Estar presente não é estar, necessariamente, ao vivo, é estar animado, implicado no ato animativo. É sob esse estado que conhecimentos são gerados, são trocados. Em outras palavras, a performance depende do “contrato” estabelecido com o outro corpo que com ele se comunica. São as forças animativas impulsionadas pelo performer e, de certo modo, respondidas pelo público que torna possível a atuação dessa forma-força. É de Taylor esse veredito: “[...] Los cuerpos políticos son amplificados-expandidos por la misión, la emoción, y las aspiraciones que los animan” (TAYLOR, 2020, p. 17). Para os estudos de performance, o público não pode se retrair e ocupar o espaço de um observador objetivo e acadêmico, pois a relação é sempre entre sujeitos (FICHTER-LITCHE, 2019), uma relação enredada, pois tanto o artista quanto o público são produto de uma relação, de *atos de transferência*.

Avançamos mais um pouco e chegamos à performance *Axexé da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam ser amadas* através do registro em foto. O trabalho foi apresentado durante o 9º *Seminário de Pesquisas em Andamento* (SPA), evento organizado pelos alunos de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP em 2019.

Na língua iorubana, *Axexé* é o termo usado para designar um ritual fúnebre entre as pessoas iniciadas no candomblé. É uma ação especial intitulada de última obrigação

ou o desfazimento do santo, processo iniciático de sacralização e que, com a morte do sujeito, é necessário repeti-lo com vistas a liberar o orixá que protegia aquele corpo. Sobre esta performance, Felinto declara:

[...] com o devido respeito ao candomblé e às pessoas que o praticam, nos apropriamos da palavra e de sua conceituação de forma artística, a fim de homenagearmos e realizarmos o desligamento espiritual de todas as mulheres negras que, durante o Brasil Colonial e Imperial, foram amas e mães pretas servindo à elite escravocrata brasileira (FELINTO, 2019, p. 31).

É assim que, neste trabalho, Renata acessa o espaço público, vestida de branco, como manda a liturgia e, segurando uma trouxa e duas enxadas, ela distribui entre o público presente fotos de amas de leite, um símbolo desse passado colonial que marca o lugar de apagamento imposto às mulheres pretas. Soma-se essas imagens a reprodução da pintura *A Negra*, de Tarsila do Amaral, de 1923, cujo modelo representado é o de uma mãe preta escravizada pela família da modernista. Significativo relembrar o papel do retrato fotográfico nesse cenário, que somada à infraestrutura empreendida pelos primeiros estúdios, os quais disponibilizavam roupas e adereços decorativos, serviram à construção de uma identidade social. Essas primeiras imagens vernaculares guardavam a memória de como foram forjadas as relações entre brancos e negros no Brasil, a exemplo dos retratos das amas de leite, aqui evocados por Felinto.

Clicada pelo fotógrafo oitocentista, Augusto de Gomes Leal, esse retrato traz um garoto já crescido e Mônica, sua ama-de-leite – num documento de época, onde se desenhava as relações hierárquicas entre patrões e empregados, e indicava também as diferentes posições de subalternidade as quais foram destinadas às mulheres na Casa Grande. Mônica foi destituída de criar o seu filho natural para criar o filho do patrão. Vestida com roupas europeias, a modelo encarou a objetiva do fotógrafo e de alguma forma também escreveu a sua história através do olhar. O que essas imagens revelavam, à época, eram relações de poder e as identidades construídas a partir de relações eurocêtricas, oferecendo, àqueles que as viam, signos que indicavam o apagamento dessas culturas consideradas subalternas. Ao acessar esses documentos históricos, unindo-se a eles à performance, Felinto rasura determinados comportamentos associados a um modo de ver essas mulheres. Os objetos (os retratos) se enredam à performance não para reativar esse passado, mas para rescrever a história de muitas delas, produzindo outros arquivos sobre essa mesma história, ao misturar encenação a documentos oficiais.



**Figura 38** – Fotografia Ama de Leite, Augusto Gomes Leal, 1860



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco Pesquisas Sociais.

Para isto Felinto faz uso do corpo. O gesto da artista mistura realidade (os documentos) e encenação (performance) para trazer à tona esses roteiros, não com vias de mimetizá-los, mas, sim, de reativá-los como rasura, como abjeto para ficarmos com a definição de Hal Foster (2017). É esse possível estranhamento causado pela dimensão do encontro oferecido pela performance entre a artista e os participantes, que torna, a partir da presença reativada pelos retratos dessas mulheres, a performance como esse lugar de conhecimento e de modo de ver e reposicionar os fluxos da história.

Além dos retratos das amas de leite, Renata traz a imagem produzida por Tarsila do Amaral no início do século passado, como uma forma de crítica ao sistema da arte que, até o começo do século XXI, tornava restritivo o espaço de circulação de corpos de artistas pretos, pretas e dissidentes de gênero, a menos que fossem em lugares de representação do exótico ou de representação da violência. O trabalho, nessa configuração, também nos chama atenção para os modos como o movimento feminista vinha sendo empreendido no Brasil ali por volta dos anos de 1960 e 1970.

Sobre esse período, Roberta Barros nos lembra que

Aparentemente, tornou-se comum a impressão de que o campo das artes plásticas brasileiras não foi acometido pelo mal da discriminação sexual, diferentemente, por exemplo, do que ocorrera nos Estados Unidos. No convívio com outros artistas, em sua maioria estabelecidos entre Rio de Janeiro e São Paulo, eu esbarrava no argumento que comprovaria e justificaria nosso “cenário positivamente incomum”: enquanto os norte-americanos construíram seu expressionismo



Abstrato com nomes masculinos, aqui, diferentemente, Lygia Clark e Lygia Pape estão entre as figuras marcantes do Neoconcretismo; e, para voltar ainda mais na história, Tarsila do Amaral e Anita Malfati, do Movimento Antropofágico.

[...]

De acordo com a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, o reconhecimento dessas duas mulheres fora acionado somente a partir dos anos de 1960, com a realização de leilões em São Paulo, momento em que o mercado de arte foi implementado no Brasil e os modernistas emergiram como artistas de valor comercial (BARROS, 2016, p.13 e14)

O que a pesquisadora reforça em seu texto é que tanto as artistas quanto o sistema da arte no Brasil não pareciam tão restrito às mulheres neste período, anos 60 e 70, visto que elas assumiram, sim, certo protagonismo. A diferença estava na qualidade desta disputa e no apagamento de outros corpos que não os já conhecidos como o das artistas brancas, classe média e que compunham o eixo Rio-São Paulo. Já as artistas Norte-Americanas e Europeias incorporaram de forma mais radical o movimento feminista, provocando o dissenso e estratégias políticas onde o corpo transpunha os tabus, enquanto no Brasil, conforme citado nos capítulos anteriores, este feminismo vestiu as formas das pautas sociais e as questões em torno da maternidade e da família.

Tomando de empréstimo o conceito *outsider within* produzido por Patrícia Hill Collins (2016) ao abordar a exclusão das mulheres pretas do meio acadêmico e dos espaços de produção de conhecimento científico, sendo considerada a produção da sua intelectualidade de menos valia, Guilherme Marcondes (2022) aproxima essa tese para pensar historicamente o campo da arte.

Sobre o tema, o autor reafirma:

[...] 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? Chegando 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 (MARCONDES, 2022, p. 326-327).

**Figura 39** – Axexé da Negra, Renata felinto, 2017



Fonte: Site pessoal da artista.

Por outra via, observamos como essas artistas buscam em seus projetos reativar esse passado trazendo para a superfície a emancipação dessas mulheres, como faz Felinto em *Axexé da Negra*. Movimento semelhante realiza Rosana Paulino na videoperformance *Avós*, 2019. Reconhecida nacional e internacionalmente, Paulino dedica todo o seu trabalho à posição das mulheres negras na sociedade brasileira, chamando a atenção para os variados tipos de violências a que muitas foram e permanecem sendo submetidas em decorrência de um passado escravista.

É dessa maneira que a performer Charlene Bicalho nos é apresentada nesse vídeo com duração de 9' minutos. Ela adentra um espaço sem dimensão, como se estivesse a flutuar no vazio. Senta-se cautelosamente e, com muito cuidado, desfaz as dobraduras de um pano também branco que recobre um cesto. É nele que estão os retratos que ela retira um a um. São retratos de suas antepassadas, mulheres que abriram o caminho para que hoje fosse possível essa performance.

A performer segue em silêncio. O único som que nos é possível ouvir é o da costura da imagem ao tocar o tecido. Antes de alinhar, Charlene olha para cada um dos retratos, identificando uma a uma, quem foram essas mulheres, e o papel delas na história brasileira. A linha vermelha, que liga a imagem ao seu vestido, ressalta, através da cor, essas opressões. O vermelho atravessa os dedos de Charlene. Identificamos em um ponto e outro do enquadramento marcas de sangue. A opção por planos mais fechados nos aponta a leitura de que o sofrimento vivido por essas mulheres do passado ainda reverbera

no presente. Está contida no ato de costurar a dimensão afluyente e ancestral, que se reconhece nesse corpo coletivo, nessas linhagens das amas de leites como nos faz lembrar e reconhecer o retrato da babá Mônica, a mesma que aparece na performance realizada por Renata Felinto.

Se reconhecer através do afeto, nesse olhar apaziguado para com a imagem, é se reconhecer nesse coletivo, nessa história, numa reverência a um passado não de escrava, mas de uma mulher que sobreviveu e permanece sobrevivendo às violências de cunho racial. A performance aqui evidenciada sob forma de arte, de um corpo que se apresenta para o vídeo, é uma performance que ativa um roteiro, nos dando a ver relações históricas que atravessam os corpos. Não se trata de quaisquer corpos, mas corpos de mulheres pretas. Ao restaurar esse passado, a artista não o faz como reiteração, mas como rasura, reposicionando o imaginário de sofrimento para um imaginário de amor.

**Figura 40** – Frames Videointalação Avós, Rosana Paulino, 2019.



Foto: Videobrasil.

É assim que os trabalhos artísticos realizados por artistas pretas, cis e ou transvestigêneres, nos confrontam, colocando em xeque não só a existência de outras corporalidades, mas nos fazendo pensar a partir de outras indagações os conhecimentos existentes nesses corpos em performance. Leda Maria Martins confirma nossa reflexão:

[...] o que a história ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos povos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos, de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimentos que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (MARTINS, 2021, p. 35).

Entre 2017 e 2019, Felinto passou a intensificar sua pesquisa em torno da existência e resistência de mulheres negras na história do Brasil, que tiveram a sua contribuição apagada e silenciada dentro da história oficial. Em *Ex-votos*, 2019, Felinto produz uma série de autorretratos, usando como referência seu rosto e suas feições para prestar homenagem a mulheres comuns e aquelas que tiveram destaque na história nacional, a exemplo de Dandara dos Palmares, líder desse importante quilombo, Tia Ciata, referência para a história do samba no Brasil, ou Luísa Mahin, articuladora durante a Revolta dos Malês, ocorrida na Bahia em 1835, entre outros tantos nomes. Nessas pinturas em aquarela, estão grafadas a intenção da artista em ressaltar os múltiplos caminhos na construção de uma identidade de mulheres negras e os processos distintos da produção social da categoria mulher e o quanto foi penosa quando se tratava de mulheres pretas.

Nesse mesmo fluxo criativo, Felinto produz a série *Trindade* também em 2019. Trata-se de três videoperformances nos quais a artista recupera, pela via da encenação, três personagens da região do Cariri, no sertão do Ceará. São elas: Maria Caboré, Maria Araújo e Maria Margarida. Os três vídeos levam os nomes das três mulheres nordestinas, que foram marginalizadas, esquecidas e abandonadas pela sociedade. O que Felinto faz com essa performance, é reincorporar através da performance artística histórias e performances culturais que compunham as performatividades dessas três Marias. Analisaremos as duas primeiras pela semelhança como as videoperformances foram construídas, tanto no que diz respeito à performance quanto à forma de documentação. São os vídeos de *Araújo* e *Caboré*.

A primeira personagem, *Maria Araújo* (1862-1914), foi uma mulher nascida no final do século XIX, uma beata da cidade de Juazeiro do Norte, que fora adotada por Padre Cícero, e, cuja história pessoal, é marcada pela negligência praticada pela Igreja Católica, que desconheceu os milagres realizados por ela, para atribuí-los ao Padre. Desacreditada e condenada pela igreja ao exílio, só teve sua santidade reconhecida após sua morte. É motivada pela história oral dessa personagem feminina do sertão que Renata cria a performance. Vestida como uma freira, a artista caminha pela cidade ofertando aos passantes minicarajés apimentados, dando àqueles que afirmavam desconhecer a existência da beata uma forma de penitência ao apagamento social a ela designados. O gesto de caminhar é uma forma de ativar esse roteiro, a memória dessa corporalidade, enquanto registra os rastros desse apagamento através dos letreiros das ruas que foram danificados.

A segunda vídeoperformance conta a história de *Caboré*, uma mulher nascida também no sertão no final do século XIX, que ganha a vida carregando água para as pessoas de posse. Pela via da oralidade, chega-se à informação de que a mulher foi abusada e enlouqueceu. A opção pelo registro traz para a performance a possibilidade de não repetir seguidamente o esquecimento a que foi negada a personagem título. A artista aparece em primeiro plano deitada na floresta do Araripe onde Caboré enchia latas com água limpa para atender àqueles que podiam pagar por ela. A artista refaz o percurso da floresta até o cemitério onde está o túmulo dessa lenda do sertão nordestino.

O recurso audiovisual elaborado para esses dois trabalhos transcende o registro fílmico. O que há ali é uma fabulação e não apenas uma mera documentação. Desde a escolha do figurino, passando pelos cortes de câmera, pelos enquadramentos, por uma mise-en-scène criada para este fim. A câmera observa a artista em cada uma de suas performances. O primeiro filme revela mais pontos de cortes, deixa evidente a montagem. O contato e a troca com o público dá sustentabilidade a todo o processo. No segundo, as imagens são menos “clipadas”, elas possuem planos sequência mais longos e a artista interage sozinha com a câmera, tal como uma fábula. A experiência do cinema se faz presente nesse último mais do que no primeiro trabalho.

Por último, o terceiro vídeo é o registro de um encontro da artista e seu grupo de pesquisa na Universidade com Margarida, uma compositora de reisado, uma mulher que, tal como descrito por Felinto, viveu para os folguedos populares. *Trindade* quer restaurar esses repertórios que falam de um corpo de mulheres brasileiras nordestinas condenadas ao esquecimento e à marginalização. Por fim, o que esses trabalhos reivindicam é o direito à memória dessas mulheres, mais do que um apelo a um determinado modo de performar o gênero. Podemos conjecturar que o trabalho de Felinto se divide nessa posição pendular que tanto requisita um olhar descentrado acerca dos estereótipos eurocêntricos em torno do corpo das mulheres pretas, reivindicando um espaço onde a mulheridade e a feminilidade dessas pessoas são disputadas; em outro momento, seus trabalhos nos convocam a pensar sobre o apagamento, o silenciamento e o esquecimento a que esses mesmos corpos foram alçados, em razão do fato de se tratar de mulheres pretas. Nesse sentido, o que ela busca fazer, citando bell hooks, é criar outras imagens para o corpo de uma mulher preta. Vejamos:

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se

restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para visões transgressoras, para a visão fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (HOOKS, 2019, p. 36-37).

**Figura 41** – Frames Série Trindade, Araújo e Caboré, Renata felinto, 2019.



Foto: Site pessoal da artista.

Essa premissa ganha um relevo ainda mais forte em suas últimas performances: *Amor-tecimento* e *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado*, ambas de 2019. Falamos desses trabalhos mais para situar o processo artístico de Felinto em torno da performance do que propriamente para analisá-los, tendo em vista que se trata de ações presenciais, vivenciadas e experienciadas em tempo real e que, por essa razão, a imagem produzida é impossível de restituir aquilo que foi participado. Movemos à baila essa performance com o esforço de confirmar a tese de que os trabalhos elaborados por artistas pretas exigem da crítica outros critérios diferentes daqueles utilizados nos anos de 1960 e 1970, pois são trabalhos que evocam mais do que a experiência sensorial do corpo. Podemos considerar que a experiência produzida nesses encontros segue outras rotas,



visto que elas põem em curso a circulação de outras temporalidades, de uma ancestralidade que reivindica para si uma coletividade, uma rede.

Para Felinto as performances são modos tanto de

[...] acionar memórias que estão no nosso DNA, quanto vão construir outras memórias para os nossos corpos. Vão reavivar cerimônias e rituais que talvez a nossa ancestralidade tenha vivido. Esta dimensão para mim é importante como constituidora de outros saberes e validadora de conhecimentos que não foram reconhecidos em outros momentos (FELINTO, 2021).

A definição de performance pela artista parece ir ao encontro do que vemos nas imagens. Ali está um ritual que, talvez, como ela diz “[...] nossa ancestralidade tenha vivido”. O trabalho fala sobre autoamor entre pessoas negras num contexto afrodiaspórico, em que essa sensação é restaurada pela performance no movimento e no ritmo da orquestração do toque.

**Figura 42** – Performance Amor-Tecimento, Renata Felinto, 2019.



Foto: Site oficial da artista.

Numa analogia radical, exaltamos que aquilo que Hélio Oiticica chamou de arte ambiental – essa modulação da capacidade sensório, motora e cognitiva – pode ser considerada como um instrumento ou recurso de comunicação e trocas em outras comunidades (pretas e indígenas). Fazemos de Martins as nossas palavras:

[...] O coletivo se superpõe-se, pois, ao particular como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e

reterritorializam por metamorfoses emblemáticas um saber eterno, encarnado na memória do corpo e da voz [...] desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas aí imbricadas (MARTINS, 2002, p. 81).

À semelhança e à diferença dos neoconcretos, o corpo funciona como um condutor para a plasticidade que se forma e se espalha pelo espaço, e vai além. Ele é pura relação e memória. O corpo evocado por Renata Felinto e outras artistas pretas praticam o jogo e, ao jogar, elas refazem rotas, revisitam um outro espaço-tempo memorial, fazendo as pazes com um passado, inventando outros futuros, outros modos de existência preta que não somente a de sofrimento a que corpos como os de Renata, Araújo e Caboré foram lançados no mar da história. Como ressalta Felinto, a escolha pela performance foi uma tentativa de abrir uma discussão que transcende o que é proposto ou pensado pelo sistema da arte, mas naquilo que as pessoas que veem seus vídeos, fotografias e/ou participam das suas performances são capazes de pensar sobre o que elas estão vivenciando, experimentando ainda que visualmente.

## 5.2 Castiel Vitorino Brasileiro: Transfigurações do corpo-flor

Seguindo nosso percurso de análise, chegamos a Castiel Vitorino Brasileiro. Artista, psicóloga, mestranda, preta, travesti, Castiel Vitorino é um corpo em construção, em transfiguração e, acima de tudo, um corpo que resiste às convenções circunscritas pela possibilidade de se nomear um lugar, pois, ao fazê-lo, corremos sempre o risco de partir de estruturas coloniais que impuseram suas reservas sociais a essas corporalidades. Assim, Castiel surge no meio artístico propondo outros pontos de mirada: “[...] com a minha experiência estética eu tento perambular por outras experiências vitais”, criando rotas de fuga para o que lhe foi imposto pelo olhar e saber colonial. Ao se deslocar para essa outra experiência vital não circunscrita, em suas palavras, a nenhum espaço-tempo geográfico, “[...] entro no tempo *exusiático* e faço do corpo um tempo ou um espaço perecível onde torna-se possível a experiência desse tempo espiralar”<sup>55</sup>.

A sua performance de gênero interseccionalizada com a raça se enlaça à sua performance artística e clínica e, desse tensionamento, emerge a sua performatividade de

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa em junho de 2020.



vida, à qual ela nomeia de transmutação e traz consigo repertórios da cultura bantu<sup>56</sup> para propor tecnologias de cura.

Nascida em Vitória do Espírito Santo, Castiel trabalha com instalações, performances, pinturas e com a escrita. Em outras explanações sobre sua prática, a artista descreve sua poética como convites e lembretes que não nos façam esquecer que podemos viver outras histórias que não essa racial e de gênero, tendo em vista que esses roteiros, esses comportamentos restaurados, nos têm levado a marcas e histórias de sofrimento que não são libertadores. Ao desviar desse percurso, Castiel rasura esse imaginário do corpo manifesto.

As instalações *Quarto de Cura* (2019), *Local de Trava* (2019), *Como sobrevivo aqui* (2018) são performances e encontros entre ela e o público capazes de evocar memórias que não são somente suas, mas também coletivas. São nesses espaços instalativos que a artista constrói modos radicais de existência ao recorrer a sons que induzem à meditação, espaços circulares onde ela dança, incorpora e cria junto aos orixás e povos encantados territórios de poder que permitam a ela e àqueles que estão vivendo à experiência a possibilidade de cura, de tornar-se insondável às identidades raciais e de gênero que nos constituem.

O desafio de incorporar seu nome e sua poética ao *corpus* desta pesquisa vai ao encontro das proposições que impusemos a este trabalho quando pensamos nos espelhamentos possíveis entre a produção artística realizada entre os anos de 1960 e 1970, que olhava para as questões de gênero a partir daquilo que o feminismo apontava como pauta naquele momento.

Conforme tratado ao longo desta escrita, embora muitas artistas não reivindicassem para si esta qualidade, elas estavam imersas culturalmente nas provocações que o movimento feminista de segunda onda vinha produzindo na sociedade. Algumas vão deixar aflorar de maneira mais evidente essas provocações como o fez Letícia Parente e Regina Vater, outras vão misturar a essas pautas outras questões culturais como assim o fez Sonia Andrade. O fato é que o corpo, o doméstico, a intimidade e tudo àquilo que estava associado a uma qualidade de performance feminina ou das feminilidades apareceram nesses trabalhos como modo de contestar o *status quo*, sem perder de vista a atmosfera política à qual o corpo estava subjugado.

---

<sup>56</sup> A cultura bantu diz respeito à unidade linguístico-cultural de grande quantidade de povos da África Central e Meridional no contexto da migração forçada para as Américas.

O que artistas como Castiel Vitorino Brasileiro, Priscila Rezende e Renata Felinto, entre outras, vão reivindicar nesse segundo momento, anos 2010/2020, são outras performances pensando nessa qualidade de ser mulher, uma vez que o que está em pauta são outros debates, outras experiências atravessadas pela ancestralidade, pela colonialidade, pela memória, que conformam tanto os corpos como suas práticas artísticas a outras formas, visto que são interceptadas por outras forças políticas, inclusive dentro do feminismo. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é desafiador aproximar *corpus* aparentemente distintos, entendemos que esse esforço traz em si uma complexidade ao trabalho, pois mostra a amplitude do debate cultural e como esse debate cultural em torno da performance de gênero afeta, atravessa e pauta os trabalhos artísticos.

Importante considerar também que o olhar para esse conjunto de artistas eleitas a partir dos anos 2010 só foi possível, tendo em vista que o campo da arte se abriu, a partir dos anos de 1990, para uma outra cena que, tal como Diana Taylor (2013) nos ensina a ver, nos direciona para outros roteiros. Ou seja, o campo artístico nos deixa perceber outros cenários onde atuam outros corpos de mulheres cis e transvestigêneres pretas e indígenas disputando a cena, disputando a performance enquanto linguagem artística, evocando nesses processos outras ferramentas e epistemologias, produzindo com isto outras montagens sobre o que é ser mulher ou performar feminilidades, esteja essa questão na centralidade do trabalho ou não. Assim, elas acionam outras formas de transmissão distintas, que vão desde a performance em tempo real, passando pela performance documentada e disposta nas ambiências digitais, processo que tem levado e permitido que muitas dessas artistas alcancem uma visibilidade e, conseqüentemente, uma outra relação com o público, exigindo deles outros conhecimentos para a ativação dessas performances.

Quando Castiel Vitorino Brasileiro, por exemplo, convida o público para adentrar o espaço-tempo do seu *Quarto de cura*<sup>57</sup>, se colocando em performance e exigindo uma performance do público, ela instaura outros processos artísticos, que ainda que não sejam totalmente inovadores em termos de procedimentos, visto que Lygia Clark também submeteu o seu interlocutor a experiências terapêuticas no final da década de 1960, Castiel o faz lançando mão de outros repertórios que trazem uma relação com a cultura

---

<sup>57</sup> Vídeo *Quarto de cura*, registro da instalação produzida por Castiel Vitorino Brasileiro, 2019, publicado no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=y5YJHYaUKoc&t=26s>. Acessado em 08.08.2020.

africana bantu, com seus códigos, rituais e gestos, alinhando esse conhecimento à experiência da travestilidade.

**Figura 43** – Quarto de Cura, Espaço Percível de Liberdade, São Paulo, Castiel Vitorino, 2021



Foto: Site pessoal da artista.

O que Castiel põe a prova são experiências de um corpo travesti que busca no insondável, no indizível, na evocação dos encantados, estratégias de existência e de (re)existência às violências cotidianas. Nesses termos, notamos uma transformação nos modos de reivindicar as pautas de gênero. O que está posto em questão não é mais o corpo e os papéis impostos pelo patriarcado, ainda que muitos trabalhos também tomem para si essas reivindicações. Todavia, o que as mulheres cis e transvestigêneres pretas e indígenas levantam como performances de gênero, performances artísticas e performatividades de vida são processos que dizem respeito a uma relação ancestral, coletiva, afetuosa, que é, muitas vezes, atravessada por outras dores que transcendem as dores impostas pelas convenções e ritualidades marcadas pelos antigos papéis de gênero.

É a partir dessas “novas configurações” em torno da performance de gênero dentro do campo artístico que Castiel negocia a sua produção.

Tenho percebido que uma das possibilidades de comunicação é o corpo, é o meu próprio corpo. De algum modo, eu não gosto da palavra performance, prefiro falar ação, acontecimento, mas eu também negocio com a história da performance e faço dela algo que me possibilite continuar criando. Então, este acontecimento que eu proponho com a performance, ela caminha exatamente para isso, para

inaugurar coletivamente um estado corporal [...] O meu corpo é uma matéria, uma concha, um pedaço de areia, é água, é um punhado de alguma coisa que se conecta e possibilita, [através desta conexão], construir algo que nomeio de cura (Entrevista concedida à pesquisadora em 2020).

Nesta perspectiva, elegemos os seguintes trabalhos a serem analisados: *Como se preparar para uma guerra*, 2018; *Travessia*, 2018; *Para todas as moças*, 2019; *Um punhado de onze horas*, 2020; *Me faça um pedido*, 2020, e a série *Corpo-flor*, 2016-2021. A escolha responde à nossa provocação, que é olhar para uma produção a partir dos anos 2010, especificamente 2010/2020, que reivindica outras performances de gênero e outras reflexões em torno desta pauta. Mudam-se os corpos, mudam-se as experiências e com elas outras formas de expressão. São corpos-afluentes e manifestos. Entendemos que manifestar não significa reviver antigos traumas, pois, do contrário, estaríamos novamente evocando a performance colonial.

Em termos estéticos, são trabalhos que, assim como os escolhidos para compor a primeira parte da pesquisa, usam o corpo como via de comunicação, pensando tanto nas práticas artísticas, quanto nos processos de vida, sendo impossível separar onde começa a criação e a invenção. Além disso, são processos performáticos elaborados em interação com a câmera, na intenção de criar outros arquivos para essas memórias, repertórios e incorporações. Este *acervo bélico* vem sendo construído por uma rede de artistas cis e transvestigêneres pretas espalhadas pela ambiência digital, cuja potencialidade é possibilitada pelas desventuras das conectividades e circulação dos trabalhos para além do espaço dos museus e galerias.

São trabalhos artísticos que podem misturar arquivos históricos às performances, a exemplo do que fez Renata Felinto em *Axexé da Negra*, mas, sobretudo, são trabalhos que entendem que esses repertórios artísticos se oferecem à nossa perscrutação como outros tipos de arquivo - arquivos móveis, vitais, carregados de energia e vida. E, quando acondicionados, registrados sob formas audiovisuais, são capazes de circular por espaços virtuais incomensuráveis, embora saibamos que existem lógicas institucionais que determinam, possibilitam e restringem essas circularidades. Voltaremos a este tópico no final do capítulo.

### 5.2.1 Perambulações ciborgues em tempos pendulares

Começamos nossa análise evocando a imagem do ciborgue. Como definir um corpo ciborgue? O texto escrito por Donna Haraway (1985) inscreve o feminismo como um mito político, tendo em vista que tanto a teoria quanto o movimento foram erigidos em torno das políticas identitárias. Essa figura criada por Haraway se conecta, em nossa leitura, com a imagem desenhada por Castiel. A artista não aparece, por essa via, tão insondável quanto deseja ser, pois deixa rastros e resíduos virtuais, uma mistura de corpo, tempo, elementos da natureza e tecnologia. São os vídeos produzidos pela artista durante a elaboração das suas performances que nos permitem retomar seus movimentos refazendo suas amarrações sociais, de gênero e raça nessa ficção que ela vem criando em torno de um *corpo-flor* em transmutação constante.

A imagem do ciborgue nos parece uma figura analítica complexa para pensar as performances e imagens que delas derivam da poética de Castiel Vitorino. Estamos diante de um corpo cibernético, visto que só chegamos às suas fabulações através dos vídeos que correm pela ambiência digital. Mas não só. São processos que integram relações sociais vividas, experiências trocadas com entidades, com os encantados e com outras pessoas que transitam por esses encontros com a artista. Haraway nos presenteia com esta definição:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e, também, uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (HARAWAY, 1991, p. 36).

Ainda que Castiel refute qualquer teoria que a reduza a uma explicação lógica, pois a experiência promovida em seu transe mexe, mergulha, dialoga com outros tempos e seres, contudo, suas performances nos parecem, de alguma maneira, interconectadas à filosofia de Haraway, tendo em vista o desejo da autora em romper com a ciência moderna capitalista, na utopia, recorrendo às suas palavras em criar “[...] um mundo sem gênero, talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também, um mundo sem fim” (HARAWAY, 1985, p. 38). Não seria essa também a ficção almejada por Castiel?

O audiovisual, como uma escrita produzida pelo ocidente, relacionada aos mitos de origem da civilização, se acopla ao repertório corporal produzido, criado, fabulado por Castiel. Dominar a tecnologia do arquivo, seja ele o audiovisual ou a própria escrita, tem permitido a entrada e, conseqüentemente, a disputa de outras corporalidades em que essas

corporeidades são proprietárias de suas próprias histórias e do domínio de contá-las. Haraway brinca com a miniaturização da tecnologia e como a sua produção em massa tornou perigosa a permanência das grandes narrativas oficiais. Contudo, não sejamos românticos, nem tampouco utópicos. É significativo notar que a possibilidade de haver outras imagens discutindo tema como gênero e raça têm movido os conceitos em torno do gênero, da raça e o que gira em torno das políticas feministas e raciais. Se, antes, as feministas afetaram nossas imaginações políticas, hoje, acreditamos também na interferência e na contribuição que as imagens corporais produzidas pelas artistas nomeadas ou não como feministas contribuem para a atualização das transformações sociais e culturais em torno das pautas. Assim dito, iniciaremos nossas análises começando pela videoperformance *Como se preparar para uma guerra*, 2018<sup>58</sup>.

**Figura 44** – Frame Videoperformance *Como se preparar para uma guerra*, Castiel Vitorino, 2018.



Foto: Site pessoal da artista.

---

<sup>58</sup> Vídeo *Como se preparar para Guerra*, produzido por Castiel Vitorino em 2018 e publicado na plataforma *vimeo* da artista <https://vimeo.com/259319708>. Acessado em 08.08.2020.

Neste primeiro trabalho, Castiel Vitorino aparece em um lugar isolado, uma floresta, onde, no canto direito da tela, ela se veste para a batalha, usando uma blusa que emula uma armadura e, ao redor de si, encaixa espadas de Ogum, enquanto leva outras ao lado na cintura. Ela dá início ao processo alongando o corpo esguio e segue fazendo passos de capoeira, manifestação cultural cujos elementos, os movimentos, foram restaurados no Brasil com a chegada forçada de povos africanos vindos de partes diferentes do continente. Como afirma o título do trabalho, o corpo precisa ser treinado para essa guerra onde corpos como os dela, preto e travesti, são submetidos a confrontos cotidianos. O trabalho se encerra com a artista deitada sobre as espadas, olhando para o alto com uma expressão de cansaço.

O vídeo é um registro documental. Não há nenhuma interferência tecnológica radical. A câmera está parada no centro do espaço, é dali que ela capta os gestos desse corpo que luta, dança e se movimenta. São movimentos imperfeitos, quase despreparados para aquilo a que se propõe. Cabe à imagem apenas o contágio (corpo/câmera) e o compartilhamento (MELLO, 2017), uma vez que se encontra disposto na plataforma *vimeo* e sua publicação data de cinco anos atrás, o que garante um tempo de circulação extenso. No que se refere a esta pesquisa, o acesso se deu a partir do site da própria artista, onde o ícone localizado na parte superior da tela oferece o acesso a tantos outros vídeos quantos queiramos ver. Sobre o ato de se preparar para guerra, Castiel explica:

[...] Meu corpo antecede e se fortalece com a palavra, não me caibo em nenhuma identidade catalogada pela medicina, psicologia ou farmácia, mas as uso para fomentar possibilidades de sobrevivência. Durante meus 22 anos de contato com sociedades ocidentais meu corpo retinto e testiculado tornou-se negra, negro, masculino, feminino, bixa, travesti, mulher, menino, transsexual, não-binário, queer, kuir e continuará sendo capturado por processos identitários e continuarei negociando maliciosamente com os processos de racialização sexual.

Além disso, eu vivo um contemporâneo marcado pela hibridização da espécie *homo-sapiens sapiens* com as máquinas. Os processos de subjetivação atuais transformam meu prazer em pílula, minha organicidade em capital financeiro. Eu sou um tecnocorpo que deseja tornar-se uma flor. Eu sou um corpo-flor que cotidianamente corta seus fios que o ligam ao sistema produzido pelo biocapitalismo. Meu sangue, anatomia e toda minha bioquímica viraram elementos de valor na economia. Então, a desintoxicação e a desprogramação são práticas fundamentais para que minha/nossa vida continue acontecendo. E, se percebo minha existência sendo manipulada pelo colonialismo como uma tenebrosa experiência de sobrevivência, então meu desejo de vida é um ato de guerrear (BRASILEIRO, 2020, p. 2).

Podemos conjecturar, assistindo a videoperformance da Castiel, que o DNA da performance se mantém presente, de certa maneira, de modo semelhante tal como o fizeram as artistas entre os anos de 1960 e 1970. O que se apresenta como diferença, como restauração/rasura são os repertórios articulados, posto que a artista aciona estratégias culturais, ancestrais, dando continuidade, como ela mesma explica, “[...] ao processo de cruzamento de diferentes culturas da diáspora africana, assumindo nosso corpo como um local de intersecções” (BRASILEIRO, 2020, p. 2). O preparar-se para a guerra é dominar o conhecimento que emana desse *corpo-encruzilhada* (MARTINS, 1997)<sup>59</sup>, interseccional, que transita entre tempos, evocando memórias de sobrevivência. Mas não só. O mito ciborgue consiste em evocar o repertório e, ao mesmo tempo em que domina a escrita do colonizador, “[...] tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras” (HARAWAY, 1991, p. 86).

Sua investigação como artista inclui o mergulho nos afetos e nas memórias familiares para produzir, através dessas investigações, um novo corpo, o qual ela designa de *corpo-flor*<sup>60</sup>. O *corpo-flor* são as pessoas que, como ela, questionam as normas de gênero, as normas de sexualidade, a branquitude. As flores nascem de uma memória afetiva com a sua avó e os jardins por ela cultivados. O trabalho, que envolve um conhecimento interdisciplinar misturando psicologia, arte e biologia, teve início em 2016, quando Castiel inicia sua transição de gênero. *Corpo-flor* foi o jeito que ela nomeou uma promessa feita a si mesma e que prevê:

[...] continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos. Porque sempre que Corpo-Flor aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olhar, porque Corpo-flor é uma fagulha de mim que eu criei para me fazer lembrar de que posso sempre assumir formas de viver e estar não previstas por mim ou a mim. Essa promessa de dar continuidade às minhas transfigurações da carne... nas imagens, eu registro momentos de medo, dor, coragem, raiva, tesão dessa promessa.... e criar essas imagens são rituais que me dão energia para continuar minhas perambulações entre o mundo dos vivos e mortos (BRASILEIRO, 2016).

---

<sup>59</sup> A palavra encruzilhada é aqui entendida por Leda Maria Martins (1997) como um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico carregado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de origem Bantu.

<sup>60</sup> Webdocumentário com Castiel Vitorino Brasileiro – arte, sexualidade e transgressão, direção Izah Cândido e Wanderson Viana, 2018. Acessado em outubro de 2022. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=Xb8Cvld0JXc>



A série *Corpo-flor* foi apresentada na exposição *Composição para tempos insurgentes*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2021. Trata-se de fotoperformances sob as quais a artista opera o gesto de “[...] modificar a forma, preservar a coragem, insistir na verdade”, é assim que ela descreve parte do processo. O trecho retirado do seu site é encharcado por duas ações, a ver: incorporar e transfigurar. O ato de incorporar é o próprio esquecimento de raça e gênero, é entrar em uma outra vibração cósmica, espiritual, que permita a ela se desvencilhar dos estereótipos impostos ao seu corpo. É habitar o inumano, o transcendente; é se misturar a outras formas de vida, pedras, folhas, flores, conchas. Transfigurar, segundo o dicionário, é passar de uma condição à outra. Essa passagem para a Castiel diz respeito à sua transição de gênero. O termo transfigurar carrega, pelo peso da história, uma conotação religiosa e, de certa maneira, Castiel desafia a palavra ao usá-la como modo de acessar ou definir o seu estado *Corpo-flor*. Transfigurar é estar na fronteira, nesse entrelugar, na passagem de um estado a outro; é desafiar as convenções e as performatividades de gênero. Aqui não se trata de performance como atuação, mas performance como incorporação, como assimilação dessas transformações que regem o modo de pensar, de agir, de se comportar.

O conjunto de imagens, autorretratos, fotoperformances catalogadas por Castiel apresenta a junção radical da sua prática – a mistura entre arte e vida, visto que os processos pessoais que atravessam a artista são codificados, interpretados e presentificados por seus trabalhos. As performances do *Corpo-flor* colocam em cena, em disputa no espaço da galeria, das ambiências digitais, outras formas de performar o gênero, de rasurar as performatividades impostas pela heterossexualidade compulsória.

Conforme dito no primeiro capítulo deste trabalho, partindo da tese de Judith Butler (2003), a performance de gênero estaria vinculada à repetição de atos sociais e culturais, e a performatividade seria o efeito repetido da norma, sua assimilação, ainda que toda norma possa ser contestada e/ou desviada. As travestis, por exemplo, são (foram) consideradas abjetas justamente por desviarem-se das performatividades impostas pela sociedade. Butler, inclusive, nos diz: “[...] é um erro reduzir a performatividade à performance” (BUTLER, 2002, p. 69), visto que para a teórica a performance é algo da ordem da atuação, podendo ser efêmera, e a performatividade é algo que diz respeito às leis. Mas como preservar essa equação diante do trabalho artístico de Castiel Vitorino Brasileiro? Como separar a sua performance de gênero, da sua performance artística e os desvios que ela faz às leis impostas pelas performatividades de gênero? Não seria tudo uma coisa só?

**Figura 45** – Série Corpo-flor, Castiel Vitorino, 2021



Foto: Site pessoal da artista.

A pergunta também foi feita pelo pesquisador Leandro Colling (2021) diante de uma apresentação da performance *Colon Isation: the bum bum* da artista brasileira Pêdra Costa, no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), em 2019. Ele reforça nossa indagação ao questionar:

[...] é possível separar a performatividade dissidente de Pêdra Costa de sua performance artística? E inverto a sentença de Butler, seria um erro reduzir sua performance artística à sua performatividade de gênero? (COLLING, 2021, p. 5)

A resposta nos parece bastante complexa e subjetiva, tendo em vista a implicação entre arte e vida evidenciada pela arte da performance. É possível afirmar que olhar para determinadas performances é perceber ou se dar conta dessas imbricações. Quando pensamos, por exemplo, nas artistas feministas dos anos de 1970 e o importante debate que elas levantaram em torno das políticas de gênero em discussão naquele momento, é impossível considerar que se tratava apenas de atuação, de uma provocação e/ou somente uma experimentação artística. Ainda que muitas não se autodeclarassem feministas, o que se via ali era da ordem do que elas vivenciavam, enquanto corpos de mulheres presentes na arena pública e doméstica. Em outras palavras, as performances eram reflexo das performances de gêneros e das performatividades às quais o gênero feminino estava submetido numa sociedade patriarcal, conservadora e atravessada politicamente por uma

repressão militar. Ou como vimos com Renata Felinto, primeira artista trabalhada na segunda parte da tese. É notório o envolvimento de sua prática artística, com sua performance de gênero de uma mulher preta retinta e sua negociação com a performatividade de gênero, que inclui da parte dela tanto um desvio à norma, quanto sua sujeição. Isto aparece na instalação *Embalando Matheus ao som de um hardcore* (2017) quando Felinto questiona o desafio de ser uma mãe solo preta disputando um sistema da arte que a exclui e em tantas outras performances. Dessa maneira, o que podemos supor é: quanto maior for a intensidade das normas agindo sobre esse corpo, sufocando e limitando sua existência, maior também é o desvio, a rota de fuga criada por ele e que pode se expressar tanto nas performances de gênero, quanto em manifestações que encontram na arte da performance uma forma (ou muitas delas) de expor e extravasar essa força.

Portanto, ao criar *Corpo-flor* Castiel transgride as normas regulatórias do sexo, que de modo performativo, tal como atesta Butler, constitui a materialidade dos corpos, para, mais especificamente “[...] materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual” (BUTLER, 2008, p. 154). E, ao fazê-lo, ela cria o inumano, um outro corpo que não pertence a gênero nenhum, pois ela sabe que pertencer é se sujeitar às normas e leis.

No campo teórico da arte, o *Corpo-flor* de Castiel Vitorino Brasileiro é o corpo que se vale do artifício da abjeção descrito por Foster (2017). Ao expor o seu corpo em transformação, a artista rompe com a suposta normatividade do anteparo-imagem e da ordem simbólica para produzir um corpo que nega as convenções de gênero e as limitações que a racialidade lhes impõe. Ao fazer essa operação, a artista não repete os padrões arrolados por Foster e que dizem respeito a uma divisão geral da obra de acordo com uma visão binária dos gêneros, em que de um lado

Os artistas que exploram o corpo materno reprimido pela lei paterna geralmente são mulheres (por exemplo, Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), enquanto os que assumem uma postura infantilizada para ridicularizar a lei paterna geralmente são homens (por exemplo, Mike Kelley, John Miller, Paul MacCarthy, Nayland Blake) (FOSTER, 2017, p. 150-151).

Ao criar a sua processualidade artística em diálogo com outras dimensões de vida e de tempo, ela produz um corpo irrepresentável, negando, inclusive, a performance travesti que destaca, nas palavras de Berenice Bento, “[...] os gestos que dão visibilidade e estabelecem o gênero através de negociações e de interpretações, na prática, do que seja

um homem e uma mulher” (BENTO, 2021, p. 164). Se a verdade do gênero não está na sua forma biologizante, mas na reiteração dos atos e gestos condicionados pela cultura, a ideia de cópia se dilui, pois “[...] a própria ideia de origem perde o sentido e se passa a considerar a/o mulher/homem de verdade também como cópia, uma vez que tem de assumir o gênero da mesma forma: através da reiteração dos atos” (*Ibidem*, p. 164).

Seguindo a teoria de Butler (2003) sobre a noção de abjeto, assumir esse lugar seria quebrar com as normas que identificam nos sujeitos a inteligibilidade de gênero que trabalha para o sistema cisheteropatriarcal. Para Foster (2017), o corpo abjeto é aquele que não esconde mais suas fissuras, seus traumas para produzir naqueles que os veem certo conforto ao olhar. A segurança foi perdida, foi rompida, e essa ruptura tem provocado tanto a repulsa por parte de uma parcela mais conservadora da sociedade, quanto tem causado o estranhamento no sentido reflexivo da palavra, que produz a movência de certas estruturas essencializantes que enxergam as travestis como cópias estereotipadas de corpos femininos. Essa desconstrução e reconstrução está sendo impulsionada tanto por atores oriundos de uma crítica transfeministas, quanto por artistas em geral, a exemplo do que vem fazendo Castiel Vitorino com o seu trabalho artístico e clínico.

O abjeto se assemelha ao ciborgue descrito por Donna Haraway (1985). Habitante das fronteiras, o abjeto recusa às binaridades, nega à tentação de uma apropriação de todas as partes numa unidade única, pois é infiel às origens, à ontologia de qualquer espécie, pois está sempre em negociação, em transmutação.

No trabalho que nos debruçamos a seguir, Castiel aparece submersa em um mar cristalino. Pensando no rito de passagem, a água, dentro do universo das culturas de matrizes africanas, serve como metáfora sobre a vida, o nascimento, a celebração; são as águas de Oxalá e as águas das Yabás, mas as águas também surgem como um elemento que decreta os fins dos ciclos, da morte. Em *Me faça um pedido*, 2021<sup>61</sup>, a artista mergulha, rodopia, circula. A posição em que a câmera se encontra não deixa à vista o seu rosto. Ela surge na imagem quase distante e nada parece ganhar uma forma nítida, apenas seus movimentos que vão e vêm orquestrados por uma paisagem sonora que lembra o canto das sereias. Durante seis minutos e seis segundos, tempo linear de duração

---

<sup>61</sup> Videoperformance *Me faça um pedido*, produzida por Castiel Vitorino Brasileiro, publicada na plataforma *vimeo* da artista <https://vimeo.com/536435600>. Acessado em 30.08. 2020.

da videoperformance, Castiel se movimenta na tela, ao crescente da trilha sonora que opera como uma espécie de encantamento, um tipo de hipnose, de feitiçaria.

**Figura 46** – Frame Videoperformance *Me faça um pedido*, Castiel Vitorino Brasileiro, 2021



Foto: Site pessoal da artista.

O mar reaparece na performance *Travessia*, de 2018. Nela, a artista cruza o oceano, sendo, por vezes, golpeada pela força das águas, submergindo para logo em seguida vir à tona e avançar a travessia, numa alusão à diáspora africana, mas, sobretudo, em nossa leitura, a travessia como sinônimo da transição de gênero, processo que artista vem operando desde 2016.

### 5.2.2 Nova estética política do corpo

A expressão que dá nome a este intertítulo foi cunhada por Paul Preciado em 2010 e está presente no texto *Transfeminismo no Regime farmaco-pornográfico*, originalmente publicado no livro *Le cinque giornate lesbiche in teoria*. Ela nos interessa neste contraponto à teoria feminista de Butler, pois, enquanto tese, nos diz que o gênero é mais do que uma construção cultural, é também, uma conjunção ou uma interrogação sobre processos técnicos e biológicos. Os estudos de Preciado se debruçam, portanto, sobre uma

genealogia política dos hormônios, enquanto substâncias químicas que podem ser lidas como novas formas de controle sobre os corpos. Tal pensamento nos interessa à medida que nos ajuda a investigar essa performance artística de Castiel, que é sobretudo uma tentativa de autocompreender a sua própria performance de gênero. Antes, é importante ressaltar que a teoria que evocamos não pode se sobrepor ao trabalho da artista. Ela nos serve como um parâmetro de análise, não como uma determinação dos processos. Até porque a própria Castiel nega as categorias de gênero e raça, conforme dito no início deste texto, por considerar que elas reduzem a sua performance enquanto corporalidade política.

Recorremos a Preciado para pensar o lugar do feminismo a partir de corpos como as de Castiel Vitorino Brasileiro, Ventura profana, Jota Mombaça, entre outras que, assim como as artistas da década de 70, continuam a rejeitar o termo, tendo em vista os processos de exclusão que o movimento, no afã de pensar coletivamente, segregou mais do que uniu, a contrapelo de todas as conquistas. Neste sentido, Preciado é bastante feliz quando descreve o feminismo como um projeto em devir, ou seja, um projeto em construção, que vai aderindo e respondendo às transformações à medida que o tempo em sociedade exige suas adequações.

A imagem do ciborgue retorna como alusão a essa ideia de gênero em construção, não para pôr em dúvida essa premissa, mas para acrescentar que é possível intervir nesse processo de construção, tal como Castiel faz com seu corpo, passando pela transição de gênero e transformando num tipo de arte, que justamente por não ser panfletária, se nega a tratar o gênero a partir de identificações normativas. É neste movimento espiritual, religioso, cosmogônico, que ela inventa o *Corpo-flor*, o *Quarto de cura* e as mandingas para preservar sua subjetividade.

Seguindo o movimento de Castiel, Preciado acrescenta que hoje o feminismo busca explicar:

[...] seja os processos performativos da construção, seja o aspecto biológico do sexo, na tentativa de recuperar aquilo que pensávamos que estivesse estagnado nos estudos essencialistas e que não se podia tocar. Abrimos, então, o discurso performativo a certos elementos do essencialismo, dos quais alguns o discurso construcionista tinha medo: o corpo, os fluidos, a doença, a invalidez etc.

[...]

[acrescentamos] a pergunta sobre quais são os processos de construção das identidades sexuais e de gênero não podem responder apenas performativamente, devemos interrogar, também, os processos técnicos e biológicos de construção política (PRECIADO, 2010, p.p 6 -7).

De forma breve, visto que o conceito já foi extensivamente tratado por teóricas feministas radicais, a noção de gênero surge a partir da Segunda Guerra mundial, mais precisamente no ano de 1947<sup>62</sup>, quando o médico John Money supera a ideia anatômica do sexo ao propor como método de tratamento para indivíduos intersexos processos cirúrgicos e hormonais. Portanto, a noção de gênero é inventada dentro de um regime disciplinar, biopolítico, onde está em questão a administração e a gestão da vida, e não somente como regime discursivo de construção da diferença, como pensavam algumas feministas. Segundo Preciado, “[...] havia, assim, um processo técnico para masculinizar ou feminilizar o corpo daqueles neonatos cujo sexo não era possível de classificar nas definições tradicionais de masculinidade e feminilidade” (PRECIADO, 2010, p. 13). A medicina praticou, nas palavras de Preciado (2010), um essencialismo construtivo criado dentro de um sistema binário, consequentemente morfológico.

Essa descoberta eleva os estudos sobre o gênero a um outro patamar, entendendo que a pessoa pode intervir tecnologicamente nessa definição. Em outras palavras, “[...] Não se trata de mudar o sexo, mas de refutar o sistema biopolítico de designação sexual” (PRECIADO, 2010, p. 14), ou seja, refutar, coletivamente e em massa, o sistema sexo-gênero, a masculinidade e a feminilidade como ficções biopolíticas. Novamente, é esse processo que Castiel convoca em seu corpo-político-artístico, pois do que se trata o *Corpo-flor* senão sobre a recusa em pertencer a esse regime disciplinar que impõe desde o nascimento uma identificação de gênero?

O que Preciado vai chamar a atenção ao abordar uma *nova estética política do corpo* é que as construções não são apenas performativas, e sim que as construções performativas são também biotecnológicas. Neste sentido, teremos produções artísticas como as de Nídia Aranha (1992 -) que trabalham artisticamente o seu corpo travesti sobretudo para pensar os processos entre corpo e biologia sintética. Partindo da ideia de

---

<sup>62</sup> Nesse mesmo ano, segundo dados apresentados por Paul Preciado (2010), são criados protocolos de transexualidade, a mudança de sexo por meio de hormônio, assim como também se inicia uma pesquisa para melhorar a fertilidade feminina, onde estava em estudo a combinação de progesterona e estrogênio que impediria a concepção do óvulo, separando pela primeira vez reprodução de sexualidade. Isto foi entendido pelas feministas na década de 1970 como uma conquista, pois entrava em cena a emancipação das mulheres, a liberdade de fazer o que quisesse com seu corpo, de poder investir numa vida sexual não ligada à reprodução e de participar mais ativamente do mercado de trabalho. Embora isto tenha sido usado como bandeira pelas feministas, Paul Preciado esclarece que se tratava de um projeto eugenístico, uma vez que ela foi testada de forma experimental entre as mulheres negras, entre os anos de 40 e 50 em Porto Rico e, também, em hospitais psiquiátricos com objetivo de controlar a homossexualidade.

uma desobediência de gênero, cria metodologias que podem nos levar ao surgimento, na fabulação por ela evocada, de uma outra/nova espécie.

A sua pesquisa derivou de uma disfunção das taxas hormonais após a implantação de próteses mamárias, o que provocou a lactação. Nascia para ela essa imagem de uma mulher sintética ocupando o lugar de provedora, quebrando com a inteligibilidade de gênero que identifica as mulheres à reprodução e, conseqüentemente, à amamentação. Importante reconhecer, como atesta Preciado, que nenhuma dessas identidades é ontológica, visto que nenhuma realmente existe. O que existem são “[...] relações de poder e, então, o que [podemos] fazer coletivamente é definir o onde e como desejam situarmos” (PRECIADO, 2010, p. 23). Neste sentido, podemos inferir que Nídia Aranha pratica um processo de desidentificação crítica aos regimes, elaborando, através da sua pesquisa artística e da sua performance, estratégias que vão de encontro aos regimes de normalização dos corpos e da sexualidade (PRECIADO, 2010). Já Castiel Vitorino vai além, ela quer ser mistério, tal como se autodeclarou a artista Jota Mombaça, inspirada no poema *Canary* do livro *Grace Notes* de Rita Dove (1989). O “*sê um mistério*” encena um programa político dissidente, uma forma de insubmissão.

**Figura 47** – Frame Videoperformance Ordenha, 2’21, Nídia Aranha, 2021



Foto: Prêmio PIPA

Retornando a Castiel e avançando nas análises, nós observamos trabalhos em que as questões de gênero são operadas como processos de cura, como a performance *Como se preparar para uma guerra*, 2018, e trabalhos mais recentes como *Punhado de onze*



*horas*<sup>63</sup>, 2020, quando a artista mexe com plantas e ervas medicinais, aliadas aos ensinamentos aprendidos com sua avó para criar um estágio meditativo a partir de uma paisagem sonora em que ela mescla uma base de funk à frequência do chakra cardíaco. Nesta videoperformance, é possível ver Castiel entrando em transe através de um efeito que ela cria na imagem. À medida que o som se intensifica, a imagem vai ficando escurecida até aparecer a figura fantasmagórica da artista, como se ela estivesse fora do próprio corpo, levitando. Nesses trabalhos, Castiel reivindica o direito de “sê um mistério”, de não direcionar à leitura do seu corpo a uma lógica de objetificação pela busca de um sentido, de uma identificação, de uma categorização. A escolha da performer é por habitar o não lugar, ou melhor, o lugar da cura. A cura desse sistema que exclui corpos, marginaliza e mata.

Diferente da performance *Como se preparar para uma guerra e Corpo-flor*, ambas documentadas enquanto registro, as performances *Um punhado de onze horas* e *Me faça um pedido* são atravessadas pela fabulação inerente à própria construção audiovisual. O uso da trilha sonora e dos efeitos provocados na imagem criam uma outra dimensão para o próprio estágio performático. A performance não se constitui somente pelo corpo em ação, que dança, gesticula, mas pela tessitura da própria imagem na recriação desta presença. Castiel usa o vídeo para reconstruir, reconstituir, refazer um outro saber sobre esse corpo, desmaterializar aquilo que o saber ocidental o reduziu.

Nos últimos processos artísticos por nós analisados, a performance do corpo se presentifica na voz de Castiel Vitorino que relata suas experiências pessoais em torno da sua performance de gênero seja com a videoperformance *Para todas as moças*, 2019, seja com o trabalho, *Uma noite sem lua*, 2020, um híbrido de videoperformance e videoarte. Em ambos, a artista rompe com a forma performance tal como a reconhecemos para transformá-la num relato videográfico, onde o corpo se mistura a imagens aleatórias e a uma narrativa de sua própria existência, onde ela nos conta sobre o seu processo de transmutação, de deixar de ser aquilo que a sociedade designou que ela fosse. Mais do que uma contaminação entre o corpo e a câmera, o que Castiel nos propõe é uma desconstrução da forma performance e, conseqüentemente, uma desconstrução (MELLO, 2017) da videoperformance. Ao colocar a performance e o vídeo em suas extremidades, em seus limites, a artista o faz para chamar a atenção, em nossa leitura, para as fronteiras

---

<sup>63</sup> Videoperformance, *Punhado de Onze Horas*, produzido por Castiel Vitorino Brasileiro, em 2020 e publicado no youtube [https://www.youtube.com/watch?v=26tUoPe\\_cIQ&t=244s](https://www.youtube.com/watch?v=26tUoPe_cIQ&t=244s). Acessado em 08.08.2020.

impostas aos gêneros, e aqui fazemos menção tanto à dimensão gênero e sexualidade, quanto ao gênero enquanto categoria artística.

Nos experimentos críticos das extremidades referidos por Christine Mello (2017), o vetor da desconstrução gira, em suas palavras, em torno da “[...] desmontagem de um significado para se obter outro”. Portanto, o conceito de gênero, do que é ser uma travesti<sup>64</sup> e de performar feminilidades são postos em xeque através do corpo, do relato e das imagens escolhidas na composição da videoperformance. Ao fazer uso desses recursos discursivos, corporais e imagéticos, a artista transborda a definição de gênero, de performance e de videoperformance. Trata-se de uma operação que evoca

[...] num primeiro momento, a negação de um estado, e em um segundo momento, a reversão, ressignificação e expansão de seus limites criativos. A corrente desconstrutiva pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensória, sendo o processo de descoberta nela dimensionado como campo de testagem e experimentalismo (MELLO, 2017, p. 14).

Avançamos para a última análise. A videoperformance *Para todas as moças*, 2019<sup>65</sup> tem início com a artista Castiel Vitorino em primeiríssimo plano. É ela quem segura a câmera, filmando seu próprio rosto e de *background* a sua voz nos guia pelas imagens, ora cantando, ora relatando os mandamentos que dizem assim:

Nenhum outro som no ar  
 Para que todo mundo ouça  
 E que o único som seja do nosso rodopio  
 No ritmo do anti-horário  
 Porque agora eu vou falar  
 Para todas as moças  
 Agora eu vou bater  
 Para todas as moças  
 Para todas as travestis  
 Para todas elas.

---

<sup>64</sup> A título de informação sobre esse corpo social é importante contextualizar que as identidades travestis e transexuais possuem histórias diferentes no Brasil, estando as primeiras envoltas em uma situação mais precarizada e de subalternidade, e a segunda começa a parecer a partir dos anos 2000 associadas a uma classe média (COLLING, 2019). Contudo, tal como afirma Colling, [...] não existem características fixas que diferenciem travestis e transexuais na atualidade. Trata-se de processos de identificação distintos que independem das mudanças corporais e hormonais que cada pessoa resolve fazer em seu corpo” (COLLING, 2018).

<sup>65</sup> Videoperformance, *Para todas as moças*, Castiel Vitorino Brasileiro, 2019 publicado pelo <https://www.youtube.com/watch?v=7wCsV2LhLTE>. Acessado em 08.10.2021.

Mais do que uma videoperformance, o trabalho se localiza numa espécie de ensaio fílmico, autobiográfico, só possível pela profusão de outras experimentações que nascem dada a facilidade e acesso aos aparatos tecnológicos e seus compartilhamentos na rede a partir do século XXI. Neste sentido, Castiel usa seu corpo e sua voz para produzir um conhecimento sensível sobre si, e, ao falar de si, falar também sobre uma comunidade. Quando ela canta/relata “Iansã comanda os ventos/ e se meu corpo é água de hibisco, quando virar vento/ serei chuva/ que irá fertilizar esta terra maldita/, esta terra que me assassina”, na videoperformance *Para todas as moças*, ela converte essas forças tristes que afetam seu corpo, transformando em atos de criação. Assim, a artista o faz projetando sua subjetividade e as questões atravessadas por suas performatividades de gênero, oferecendo ao público que acessa o seu trabalho a possibilidade de conhecer a Castiel, mas, também, a capacidade de compreender as relações sociais sob as quais esses corpos ainda se encontram submetidos. O que a artista consegue acionar são processos em torno da construção de gênero interseccionado com a raça, e como essas artistas estão circulando seus corpos e seus pensamentos dentro e fora do circuito da arte, espaço este que, até outro dia, condenava os corpos que performam o feminino à condição de objeto.

Por esta via, imaginamos, nessa produção que mistura experiência pessoal à fabulação, realidade à ficção, que Castiel recorre à arte e à performance como via de escapar àquilo que a cisheteronormatividade a condenou e, ao fazê-lo, acaba por borrar as extremidades entre performance e performatividade. É neste sentido que ela inventa, recria sua subjetividade nessa relação com a feitiçaria, com os encantados, com a pomba gira como meio de escapar à fixidez que as construções sociais em torno das identidades terminam por enquadrar os corpos.

Seguiremos, agora, para a análise das performances de Priscila Rezende, artista que encerra as leituras propostas nesta segunda parte do trabalho.

### **5.3 Priscila Rezende: a exaustão como encenação insurgente**

O que pode um corpo negro? Retomamos a pergunta, tomando como referência o corpo como um signo que também inclui uma construção histórica e, como tal, é atravessado por memórias, traumas coloniais, apagamento, silenciamento, resistência, reinvenção e fabulação. Assim como Leda Maria Martins (1997), Luiz Rufino, no livro *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* (2016), ressalta a contribuição e o lugar de

referência que o corpo ocupou nesta reconstrução dos saberes por parte da comunidade afrobrasileira em diáspora. São de Rufino essas palavras:

[...] à medida que o corpo negro foi desterritorializado, através de seu suporte físico e de suas potências, foi tornando-se capaz de recuperar e ressignificar memórias comunitárias, reconstruindo formas de sociabilidades e práticas de saber. O corpo é a instituição máxima e integrante da experiência em comunidade, é ele o elemento que institui e organiza o projeto comunitário. (RUFINO, 2016. p.11).

Ou como nos faz pensar também outro filósofo, o camaronês Achille Mbembe, quando nos mostra que a corporeidade negra é essa “[...] força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultâneas” (Mbembe, 2018, p. 21). O corpo como uma espécie de arquivo vivo, de uma presença. Uma presença que disputa a valorização social enquanto luta contra a discriminação. É nesse entrelugar, nesse território em negociação com essas memórias que o atravessam, que o corpo negro produz arte.

É com esta perspectiva que chegamos à última análise entre as artistas escolhidas para compor a segunda parte da pesquisa, reforçando o quão difícil foi para nós elegermos qual seria aquela que fecharia o capítulo, tendo em vista as extensas questões em torno do gênero em intersecção com a raça presentes na contemporaneidade e que, muitas vezes, também se apresentam em disputa. A opção pelo trabalho de Priscila Rezende se deu pelo fato de que, diferente de Renata Felinto e Castiel Vitorino, Rezende organiza a sua prática artística em torno de um manifesto que não escapa à objetividade daquilo que ela quer falar e cujo instrumento é o seu corpo em estado performático. Dessa maneira, a perspectiva biográfica se apresenta como um modo de ver eficaz para pensar as inscrições dos femininos em suas intersecções de raça e classe, pois se trata de uma forma de olhar para um fenômeno que não é passageiro, mas constitui a história do sujeito moderno, o que corroborou para determinados comportamentos restaurados, assim como para suas subversões. Falar do corpo negro é incorporar, encarnar uma coletividade, um senso de comunidade ancestral. É buscar traçar uma performance do sujeito atravessado por diversas experiências, entre elas as do racismo e do machismo, um modo de performar que nos ajuda a compreender as forças que achatam e vibram os corpos, permitindo desenhar um cenário sobre o momento presente.

Todo esse percurso nos provoca a indagar como as artistas imprimem e endereçam, a partir dos seus corpos, questões que podem jogar uma nova luz às teorias feministas e como o corpo em cena e as imagens que deles resultam deixam como resíduo

outras epistemologias. Como é que através de seus corpos, de suas ações, de suas proposições políticas, aqui entendida como atos de existência e resistência, podem fazer emergir outros mundos possíveis, recriando outras lutas de libertação para aquilo que denominamos feminino<sup>66</sup>?

Nesse contexto biográfico, é importante reconhecer que assim como Felinto, Priscila Rezende foi uma das primeiras entre as mulheres da sua família a ter um diploma de graduação, situação ainda pouco comum entre a população afrobrasileira. Formada em Artes Plásticas pela Guignard-UEMG, em Belo Horizonte, a artista desenvolveu seu processo artístico em torno da performance, da instalação, da fotografia e do vídeo, tendo o corpo como centro das discussões e sensibilidades propostas pela sua poética. Um corpo sobretudo político posto que as pautas raciais, de inserção dos sujeitos pretos, especialmente das mulheres pretas, são trazidas à baila de forma contundente. Priscila Rezende toca na ferida, refazendo um percurso doloroso para mostrar como essas questões, a despeito de todo o esforço em se produzir outras imagens descoladas do sofrimento e do rastro/resíduo da subalternização e da escravidão, ainda assombram parte dessa comunidade e justamente por isto precisam ser retomadas para que não sejam esquecidas. Acerca do seu processo artístico, Rezende ressalta que descobriu o corpo “[...] não somente como sujeito criador, mas como potência de ação, de imagem, de presença e, particularmente, pensando [seu] trabalho como possibilidade de existência”<sup>67</sup>.

Começamos as nossas análises pela performance *Bombri!*<sup>68</sup>, trabalho reencenado por Rezende desde 2010. Como se trata de uma performance executada em tempo real, o que chega para nós é um registro institucional dessa ação apoiada pelo *Museu Memorial Minas Gerais Vale*. Portanto, um documento que serve mais como um arquivo da performance do que um trabalho em vídeo que, como qualquer outro dispositivo dessa natureza, sugere outras camadas inventivas na interação com o corpo em cena. Para esta

---

<sup>66</sup> A escolha pela palavra feminino diz respeito a certos comportamentos restaurados associados a uma performance cultural que vinculou certos gestos a um modo de ser “mulher”. A opção pelas aspas se dá em virtude de saber que a questão de gênero binário, biológico, surgiu no seio da sociedade moderna eurocêntrica, onde também foi o nascedouro das lutas feministas e que foram, mais tarde, importadas para os países periféricos. Esta apropriação de conceitos e práticas herdada de uma herança colonial nos cegou para a nossa própria realidade, demandas e necessidades, forjando uma luta que beneficiou apenas as classes dominantes.

<sup>67</sup> Entrevista publicada no site da *Mostra Perplexa* organizada pelo professor Marco Paulo Rolla. Disponível em: <https://mostraperplexa.wordpress.com/category/artistas/priscila-rezende/>. Acessado em 09.08.2021.

<sup>68</sup> Registro da performance *Bombri!*, produzida por Priscila Rezende, apresentada durante o evento *Desapropriam-me de mim, 2016e* publicada no [https://www.youtube.com/watch?v=IHV2\\_5naHH8&t=4s](https://www.youtube.com/watch?v=IHV2_5naHH8&t=4s). Acessado em outubro de 10.10.2022.

leitura, nos deteremos no registro dessa performance feita em 2016 em frente ao prédio que abriga o Museu, uma edificação histórica de 1897, tombada pelo *Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais*, localizado na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Ali está a artista ajoelhada, próxima ao meio fio que contorna o espaço público do Memorial, segurando objetos metálicos, como bacias, chaleiras, panelas, utensílios de uso doméstico. Com um gesto carregado de afeto, ela repete, exaustivamente, o ato de esfregar as panelas usando para isso os seus próprios cabelos como esponja, durante quase uma hora.

O título dado ao trabalho faz referência à palha de aço da marca *Bombril*, vendida pela publicidade como um recurso de limpeza com mil e uma utilidades. Bombril também é o adjetivo dado a muitas meninas em idade escolar por seus colegas, em função de não corresponderem ao padrão de beleza eurocêntrico que exige que os cabelos sejam lisos. É o cabelo de “bombril” ou o cabelo “duro”. Nessa direção, a performance de Rezende não esconde o desejo em realçar a marca identitária que a define como negra e que ela devolve para o público passante como um incômodo. Afinal, não é essa mesma sociedade que vê seus cabelos como abjeto e indesejado?

**Figura 48** – Bombril, Priscila Rezende, MG, 2016.



Foto: Foco in cena.

Se Felinto retoma o tema do cabelo como ironia na performance *White Face and the Blondie Hair*, provocando uma rasura na inscrição desse corpo ao criticar os padrões da branquitude, colocando-o como signo de escárnio perante a sociedade, Rezende é mais subjetiva em sua performance ao tratar a questão do cabelo de modo tão íntimo e particular. Ao fazê-lo, ela restaura o sofrimento para tentar ressignificar sua dor, pois o cabelo carrega tanto a possibilidade de recriação da ancestralidade com os penteados e torsos, como representa um símbolo de luta, ao lembrarmos do movimento *Black Power* importado dos Estados Unidos nos anos de 1960, durante a luta pelos direitos civis americanos; quanto permanece sendo essa marca, esse signo de um racismo à brasileira que gera, principalmente nas mulheres, descontentamento com sua aparência. Importante ressaltar que essa condição de não aceitação da identidade vem mudando ao longo dos últimos anos.

Em que pese o ritmo dessas transformações sociais, defendemos que a performance e a performatividade de gênero nessa intersecção com a raça oferecem, enquanto experiência, elementos para a performance artística. É assim que Priscila Rezende reencena o roteiro colonial e suas sequelas com a performance *Bombril*, reativando uma performance que é também traumática e que faz jus a um corpo coletivo. Curiosamente, no registro em vídeo que circula pelo *youtube*, os passantes que se deixaram registrar ou que fizeram parte do recorte dessa edição disponível na ambiência digital, sejam todos eles sujeitos brancos e brancas. É possível que esse recorte do público tenha uma relação com o espaço da cidade, uma área habitada por uma classe média mais abonada ou por turistas que estejam de passagem pelo lugar.

Retomando o conceito de Taylor (2013) sobre performance, compreendemos que a escolha do local não parece inocente. A Praça da Liberdade, ponto turístico da capital, é o cenário onde esse corpo ganha expressão. Lá está o Memorial do Vale, patrimônio cultural erguido no período da República Velha ou da República das Oligarquias, iniciado após abolição da escravatura em 1889. A artista performa defronte a esse equipamento do Estado, vestida como mucama, numa alusão às moças escolhidas para os serviços domésticos ou companheiras das sinhás. O gesto de usar os cabelos como recurso para arear as painéis repetido à exaustão evoca, em nossa leitura, a vontade de reforçar estereótipos coloniais, como um desejo consciente de levar àqueles que assistem à cena ao constrangimento. Como o vídeo é entrecortado com depoimentos da artista sobre o trabalho, em certa altura, ela declara que sua intenção é tornar visível um gesto racista

cotidiano, que o tempo todo é escamoteado. Ao executar a performance, ao produzir a cena, ela dá voz e existência a esse corpo e ao discurso sobre gênero e raça que ele carrega.

Observamos, entretanto, que o tema do cabelo é recorrente quando pensamos nas performances artísticas desempenhadas por pessoas pretas, visto que os cabelos são um *status* de empoderamento. Eles funcionam como uma síntese do que representa ser mulher entre as muitas mulheres cis ou transvestigeres negras no Brasil do passado e do presente.

**Figura 49** – Videoperformance *Qual é o pente?*, Juliana dos Santos, 2015



Foto: frame do vídeo retirado do youtube.

Veamos a performance *Qual o pente?*<sup>69</sup>, realizada pela paulista Juliana dos Santos. Nessa ação, a artista convida sua avó, dona Benedicta Oliveira dos Santos, de 85 anos, para participar da prática que consiste em alisar seus cabelos, usando um procedimento comum à época vivida pela matriarca, que era a aplicação do ferro quente aquecido no fogão. Alisar os cabelos da neta era um desejo da avó, desejo este que não parece ser mais o de Juliana. Basta olharmos para o tamanho do seu *black* como símbolo da sua identidade e feminilidade. As duas performances, *Bombril* e *Qual é o pente?* são complementares, a nosso ver, posto que o cabelo ocupa esse lugar de objeto e de desejo do outro. É para ele que o olhar social está direcionado, não só porque aponta para traços

<sup>69</sup> Registro da performance *Qual é o pente?*, produzido por Juliana dos Santos, para Sesc Santana, 2015 e publicada no <https://www.youtube.com/watch?v=nBjkrhB2nzI>. Acessada em 10.10. 2022.



identitários, mas também como um vestígio do exótico e do abjeto. Quando as artistas fazem uso da performance artística para expressar uma performance e uma performatividade de gênero, abordando como as normas sociais ditam, a partir do cabelo afro, aquilo que é ou não é belo e/ou aquilo que é ou não é aceito, elas deixam visíveis o quanto a arte, para muitas delas, tem se forjado nesse espaço de afirmação e construção de outras imagens.

Sob o ponto de vista da história da performance, averiguamos que a linguagem nos deixa ver uma outra cena, que aponta para outras práticas diferentes da linguagem da performance estadunidense ou europeia, e nasce oriunda da produção de enunciados e sensibilidades propostos por uma corporalidade negra que é, muitas vezes, configurada por outras experiências culturais ritualizadas em torno da ancestralidade, e, também, por experiências sociais perversas, cercadas pelo trauma, pelo sofrimento, pelo apagamento dos seus corpos. Não à toa, a mucama, escrava negra adotada pelos seus senhores, é restaurada em performances como as realizadas pelas artistas Renata Felinto, em *Axexé da Negra*, e Priscila Rezende, em *Bombril*. Com isso, estamos afirmando que, diferente das performances artísticas iniciadas nos EUA ou na Europa, a performance artística preta é uma desobediência estética, pois responde tanto às práticas da história e da tradição artística, sem, contudo, obstruir saberes-fazer que estão incrustados em seus corpos. Saberes que evocam presenças de outros tempos.

Retornando ao processo de Rezende, observamos que a artista recorre a performances de longa duração, executadas tanto em espaço público quanto em espaço privado, em oposição às artistas que preferem documentar as suas performances, transformando-as em uma ação pensada para ser filmada. Priscila Rezende costuma desempenhar suas performances em tempo real, pois é do seu interesse reencenar outras vezes os trabalhos. Por isso, as documentações que encontramos das suas ações são registros feitos em sua maior parte pelos eventos ou instituições pelas quais participa como convidada. Essa performance sobre a qual nos debruçamos agora, cujo nome é *Deformação*, fez parte do festival de música *CoMa*, realizado na cidade de Brasília.

Com duração total de 18'21'', a videoperformance *Deformação*<sup>70</sup>, postada no *youtube* em 2021, apresenta Priscila Rezende no meio de uma via urbana bastante movimentada. Nada na imagem identifica de qual capital do Brasil ela faz referência.

---

<sup>70</sup> Registro da performance *Deformação*, realizada durante o *Festival CoMA*, 2015, produzida por Priscila Rezende e publicada no *youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=FKVOPpqC8uw&t=931s>. Acessada em 10.11.22.

Logo no primeiro plano da cena, o ângulo da câmera mira para o asfalto, onde é possível enxergar apenas os pés dos passantes. Um deles é o de Rezende. Ela está usando um salto alto e um vestido preto. Caminha em direção a uma penteadeira disposta no meio da via pública, local de intenso fluxo de pessoas, aumentando o grau de confronto entre a artista e os transeuntes. Dessa maneira, os pedestres são obrigados a cruzar com ela no espaço público e, ao fazê-lo, terminam por tomar parte da performance. A câmera registra o comportamento de todos; é esse conjunto que dá a dimensão da ação. Para nós que acessamos o trabalho a partir do vídeo, tanto a ação da artista quanto o gesto do público nos parecem importantes nessa indagação que buscamos para decifrar a inseparabilidade entre prática artística e performance de gênero, nessa relação entre arte e vida.

Por exemplo, num primeiro momento, o que a artista provoca com a sua presença é uma desorganização da ordem urbana estabelecida. No senso comum, a rua é o lugar de passagem, do ir e vir das pessoas. Ao trazer o seu corpo para esse lugar, o do desvio de uma rota convencional, de um gesto corporal automatizado, Rezende fisga o passante, fazendo com que ele note a sua permanência ali. E, ao notar, talvez devolva para si alguns questionamentos, como: o que deseja essa mulher preta com essa performance? O quanto o corpo é capaz de suportar o sofrimento? Vejamos alguns detalhes.

Na imagem, Priscila se põe a maquiarse calmamente, como se estivesse em um cômodo da sua própria casa. A câmera permanece aberta, mostrando o fluxo de pessoas, embora algumas vezes feche o obturador, revelando detalhes da maquiagem. Ao finalizar a pintura do rosto, ela começa a pentear os cabelos e, ao fazê-lo, abandona a atitude cuidadosa consigo mesma para assumir um fluxo intenso e agressivo contra seus cabelos. É como se ela não gostasse daquilo que vê diante do espelho. O seu rosto está deformado não pelo que ele é, mas, sim, pelo modo como a sociedade faz com que ela se veja. Como abandonar essa performatividade de gênero colonizadora? Como a arte, no seu exercício crítico, pode nos ajudar a perceber as exigências em torno das performances de gênero em especial àquelas em torno da performance de feminilidades pretas? Será que o público passante se sente tocado por essa performance?

A pesquisadora Cristine Greiner (2010) vai nos provocar a pensar que a presença do corpo exige do outro, que com ele interage, o abandono de algumas convicções, a começar pela própria autonomia da visão, posto que “[...] a visão não está separada dos outros sentidos do corpo, sendo completada e redimensionada o tempo todo por uma rede complexa de percepções” (GREINER, 2010, p.94). Assim, Greiner nos leva a refletir, através do pensamento de Shigehisa Kriyama (1999), que “[...] a presença nada mais é do

que um certo tônus muscular que se pronuncia no momento que um corpo é exposto ao olhar do outro suscitando inúmeros deslocamentos” (GREINER, 2010, p. 94). Tal dimensão não é dependente da existência de corpos habitando fisicamente o mesmo espaço e interagindo, como já referido, posto que o vídeo também é capaz de restituir este sentido de presença. Pois a presença é mais do que a materialidade do corpo, a presença é, podemos dizer, aquilo que ela evoca, este saber encarnado e que pode remontar às intenções de alguém. O vídeo vale pelo seu valor enquanto ornamento, um *frame* que ressalta a comunicação de determinados gestos.

**Figura 50** – Frame Deformação, Priscila Rezende, 18',22'', 2015

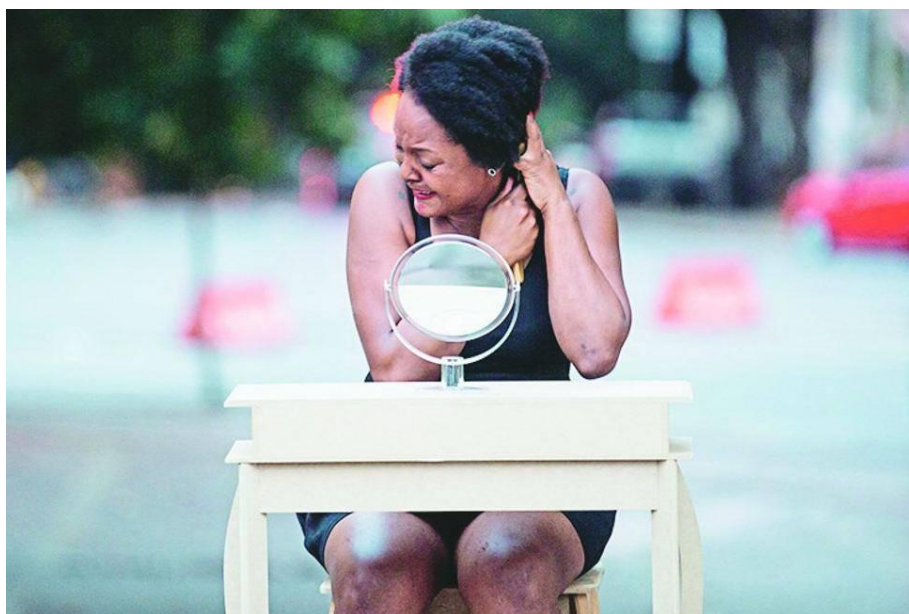


Foto: Frame do vídeo

A videoperformance, embora capture a surpresa daqueles que cruzam o espaço de atuação da artista, não é suficiente para nos devolver alguma resposta sobre as nossas dúvidas, visto que muitos sorriem diante do estranhamento que seus gestos furiosos são capazes de causar. Tal comportamento nos remonta à performance *Art Must be Beautiful* (1975-2010), da sérvia Marina Abramovic, nos convocando a pensar sobre a similaridade furiosa com que as duas escovam seus cabelos, Marina e Priscila. Para a primeira, a performance é a maneira escolhida para criticar o lugar idealizado do mundo e a arte como resposta à idealização, onde as mulheres eram vistas como objetos a serem representados. Uma crítica mordaz ao circuito da arte. Para a segunda, aparecem os padrões de beleza eurocêntricos e como a sociedade brasileira permanece subjugada a eles. É sobre essas

chagas coloniais que se debruça Rezende em seu processo artístico. Ambas chamam atenção, através do limite do corpo, para como a mulher é vista como objeto na sociedade. O que muda de um trabalho para o outro é o peso das opressões, ou aquilo que hoje nomeamos de interseccionalidade de raça, classe e gênero. A performance nos conduz, portanto, a olhar para essa corporalidade preta e perceber os resquícios da escravidão, trazendo de modo direto imagens cruas como o faz com a performance *Barganha*, de 2014<sup>71</sup>, em que a artista surge quase nua no centro de abastecimento de alimentos – *CEASA Minas*.

**Figura 51** – Barganha, Priscila Rezende, 2014



Foto: Site pessoal da artista.

O disparador para a performance foram os versos cantados por Elza Soares na música *A carne*<sup>72</sup>, os quais reforça o racismo estrutural sob o qual estamos imersos, quando canta: “A carne mais barata do mercado é a carne negra / (Tá ligado que não é fácil, né, mano?) / (Né, mano? Vixe!) / (Se liga aí!) / A carne mais barata do mercado é a carne negra...”. Ou como na performance *Vem... para ser feliz*<sup>73</sup>, também disparada por

<sup>71</sup> Registro da performance *Barganha*, produzida por Priscila Rezende, 2014 e publicada no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=i60q8eRgnLU>. Acessada em 11.11. 2022.

<sup>72</sup> *A Carne* foi regravada pela cantora brasileira Elza Soares em seu álbum *Do Cócix até o Pescoço*.

<sup>73</sup> Registro da performance *Vem ser para ser feliz*, produzida por Priscila Rezende, 2022 e publicada pelo facebook <https://www.facebook.com/agentilcarioca/videos/abre-alas-17-rio-de-janeiropriscila-rezende-para-ser-infeliz-2017performance304/494822705351110/>. Acessada em 11.11.2022.

outra canção bastante conhecida e que fez parte da chamada para as transmissões de carnaval da Rede Globo<sup>74</sup>. No trabalho, a artista emula as passistas de samba do carnaval carioca, símbolo da objetificação do corpo feminino preto.

**Figura 52** – Vem...pra ser feliz, Priscila Rezende, 2017



Foto: Luiza Palhares.

Duas coisas chamam atenção: a máscara de flandres tapando a boca, numa citação direta ao período escravista onde as pessoas pretas eram torturadas e silenciadas; e a outra são as palavras “mulata”, “exportação”, “exótica” coladas ao seu corpo, como algo que foi impresso na pele negra. O corpo-mídia (GREINER, 2005) se posiciona não como difusor dessas mensagens, mas como um questionador dessas posições ao torná-las visíveis ao ponto do esgotamento. O corpo para Rezende é um manifesto; nele, as imagens

---

<sup>74</sup> *Globeleza* foi o nome dado a vinheta de cobertura do carnaval no Brasil feita pela TV Globo e assinada pelo artista Hans Donner. O nome ficou associado ao de Valéria Valenssa, mulher que sambava nas vinhetas da emissora, na década de 1990, ao som da música *Vem... pra ser feliz*, composição de Jorge Aragão.

aparecem e são constituídas sob a forma do choque e da denúncia. Embora essas imagens sejam perigosas do ponto de vista de um reforço de um imaginário escravista, subalterno, por outro lado, elas se fazem necessárias nessa política de colocar à vista certas práticas latentes na sociedade.

Seguindo este raciocínio, faremos uma operação um tanto quanto delicada para empreender esta análise, pois sabemos que não faz parte do pensamento poético da artista reforçar estereótipos, e sim desestabilizar os mesmos aos olhos daqueles que estiverem diante das performances apresentadas por ela. Talvez, por isso, seus trabalhos dialoguem bem com o termo *body art* dado a violência com que ela assume a sua prática, levando o corpo à exaustão pela repetição dos gestos, na sua crítica às condições de existência e resistência de performances de feminilidades pretas.

Conforme visto no artigo *O Retorno do real*, Hal Foster (2017) vai operar o conceito de imagem-choque a partir dos trabalhos de Andy Warhol e sua crítica às compulsões de uma sociedade consumista e o profundo vazio em torno dessa compulsão, na promessa de que, em suas palavras, “[...] se você não pode derrotá-los [...] junte-se a eles” (FOSTER, 2017, p. 126). É sob esta argumentação que olhamos para as performances de Priscila Rezende, entendendo que se ela não pode dissolver o racismo presente na sociedade brasileira, ela devolve de volta à cena as feridas que essa sociedade deixa impressa em seu corpo. Ao desempenhar esse movimento, ela não o faz na tentativa de educar, mas, sim de chocar, constranger, mostrar as mazelas que se atualizam no presente. O seu corpo evoca as presenças desse passado colonial.

A socióloga americana Patrícia Hill Collins, no livro *Intersectionality as critical social Theory* (2019), discute a interseccionalidade como um método de investigação que examina “[...] como as experiências particulares e os pontos de vista por elas gerados proporcionam caminhos múltiplos para abordar questões que são universais, tais como as da igualdade e da justiça” (COLLINS apud GUIMARAES, 2020, p. 289). Por exemplo, ao investigar a escravidão nos Estados Unidos da América, ela notou os diferentes padrões da sexualidade entre as mulheres negras, ao refletir que a sexualidade dessas mulheres “[...] poderia ser reduzida ao controle de uma vagina objetificada que poderia ser transformada e vendida” (COLLINS, 2019, p. 231). No Brasil, conforme apontam as imagens apresentadas por Rezende, esse processo não foi diferente, como de certa maneira, ainda deixou seus vestígios, a exemplo do que nos elucidam Grada Kilomba ao afirmar que “[...] escravidão e colonialismo devem ser vistos como coisas do passado, mas eles estão intimamente atados ao presente” (GRADA, 2020, p. 146). Afinal, o corpo

é esse lugar de inscrição de saberes, de poderes, contrapoderes e, também, de sujeições. É preciso enxergar esse status político do corpo para que, assim, possamos ser capazes de realizar nossas subversões. Pois, a corporalidade negra carrega consigo tanto a oralitura (MARTINS, 1997), como também as abjeções e seus discursos impostos e escritos historicamente acerca deles. Sobre o corpo da mulher negra, a pesquisadora Cintia Braga formula:

[...] o corpo da mulher negra, não podendo demover-se do signo da escravidão, demora um outro tempo, ou mais bem, acessa uma outra temporalidade quando posta em relação à máquina do gênero binário. A mulata que sou é sempre uma ameaça ao sistema de manutenção da engrenagem patriarcal e racista de produção do gênero. Para além da impossibilidade de servir ao papel designado para o que se entende como mulher, a experiência pode fazer falar a máquina de gênero binário, expandir a feminilidade em outra possibilidade. (BRAGA, 2019, p.83).

Em outras palavras, é preciso reescrever o passado, escavar as memórias para fabular outros futuros. Intuímos que esse tem sido o exercício praticado por boa parte das artistas negras que performam o gênero feminino. Fabular com o corpo, com a câmera em contato com o corpo, compartilhando outras histórias ou criticando aquelas que sobre elas foram contadas ou traçadas. Como atesta Cintia Braga (2019), os corpos das mulheres negras cis e trans sobrevivem entre esquecimentos e lembranças, ativando processos de memória e imaginação. Ou seja,

“[...] Mediados pela escrita, posso experimentar uma fratura na experiência do presente, que a partir das brechas e lampejos oferecem às vistas os restos de tempo que deveriam seguir esquecidos e também desenham as encruzilhadas futuras para que passem os desejos escuros (BRAGA, 2019, p.15).

Leda Maria Martins vai chamar essas experiências de oralituras (1997), Rufino (2016) vai nomear de encruzilhada e Lélia Gonzáles vai endereçar à categoria de amefricanidade<sup>75</sup>, aquelas ações ocorridas dentro das comunidades escravas onde se desenvolveram “[...] formas políticas-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar a luta plurissecular pela libertação” (GONZÁLES, 2020, p.147), na busca insistente e contínua em rasurar o sujeito normativo clássico do feminismo, abrindo

---

<sup>75</sup> A categoria de amefricanidade foi descrita pela ativista feminista Lélia Gonzáles como políticas culturais presentes nas manifestações de formas alternativas de organização social livre cuja expressão concreta se encontra nos quilombos [...]. Reconhecê-las é, em última instância, reconhecer um gigantesco trabalho de dinâmica cultural que não nos leva para o outro lado do atlântico, mas que nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje: americanos (GONZÁLES, 2020, p. 138).

brechas para que outras corporalidades tenham projeção e visibilidade e com elas outras performances de vida.

### 5.3.1 Desatando os laços

O primeiro trabalho com a performance feito por Rezende se revelou como um percurso artístico a ser seguido. *Laços*, 2010, foi realizada ainda na condição de estudante, mas ali estavam as temáticas e as proposições formais que interessavam à sua poética, a saber: a presença física, a retroalimentação com o público, a repetição dos gestos que quase sempre a conduzem à exaustão e a um certo flagelo, e o tema em torno de suas experiências pessoais enquanto uma mulher preta, retinta, vivendo numa sociedade racista e patriarcal.

Interessante pensar sobre dois movimentos comuns nas práticas artísticas de pessoas pretas que performam o gênero e suas feminilidades. O primeiro pode ser lido como um movimento de conexão, de costura, (re)ligação que muitas exercem ao evocar os rituais ancestrais, que servem como um comentário que revela que elas não estão sós, mas conectadas a uma parcela formada por outras mulheres pretas e que, juntas, abarcam o somatório desses conhecimentos orais, dessas lutas, que tornou possível a possibilidade de existência de melhores condições para as gerações futuras. Especialmente, quando pensamos que essa condição ancestral une todas elas, posto que foram forjadas pela separação forçada da migração atlântica e que se (re)conectam como um corpo coletivo que atravessa tempos coloniais – como corpos afluentes.

O segundo movimento é este que observamos e que vem sendo feito por artistas como Priscila Rezende em que a evocação desse tempo espiralar (MARTINS, 1997; 2021), dessa conexão com essas mulheres, dessas forças e repertórios do passado, não se dão pelo processo de cura, mas de ferida. Uma ferida que precisa arder para cicatrizar. Por isso, falamos de uma imagem choque e, apesar da artista nos levar a transitar nesse pêndulo do tempo, ela o faz usando como recurso estético a dor e a raiva. Uma dor que possivelmente ela sente em seu próprio corpo. A escritora feminista Audre Lorde (2019) entende a raiva como uma dimensão política mobilizadora. Ela diz:

[...] O ódio e a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sentimento causado pelas distorções entre semelhantes e sua finalidade é a mudança (LORDE, 2019, p.161).

No ensaio *Olho no Olho: mulheres negras, ódio e raiva*, Audre Lorde (1984) fala sobre a intensidade da raiva das mulheres negras quando diante de experiências de



sofrimento. Na verdade, a autora chama a atenção sobre como o sistema machista e racista pode moldar à nossa maneira de nos vermos. Ela diz: “[...] nós não amamos a nós mesmas, por isso não podemos amar uma à outra. Porque vemos no rosto da outra o nosso próprio rosto, o rosto que nunca deixamos de querer” (LORDE, 1984, apud HOOKS, 2019, p.86). A raiva descrita por Lorde é diferente da raiva evocada por hooks (2019), pois ela, hooks, parte de um processo de conscientização política:

Eu me lembrei do ensaio de Lorde enquanto estava sentada entre aquelas mulheres negras, ouvindo-as falar sobre a intensidade da “raiva” que, a princípio, sentiram do meu trabalho. Em retrospecto, aquela raiva era evocada vividamente, então eu sabia que cada uma daquelas mulheres negras se engalfinhara com ela, fora além dela, e chegara a um lugar de consciência política que nos permite reconhecer essa raiva abertamente como parte do processo de conscientização e de continuar nos apoiando criticamente. Elas queriam que eu entendesse o processo de transformação, o movimento de suas emoções, da raiva, passando por se importar, até o reconhecimento. (HOOKS, 2019, pp. 85-86)

Podemos considerar que a performance de Rezende, recuperada a partir das imagens que agora acessamos, nos fala de um lugar específico de conscientização, visto que é capaz de produzir esse tipo de afeto (raiva) naqueles que com ela possam entrar em contato. Contudo existem outros lugares de afeto, quiçá ainda mais radicais. O que dizer, por exemplo, de corpos como os da artista Ventura Profana ao desafiar os binarismos de gênero e as estruturas de poder da religião? Ver estes corpos em performance é, de certa maneira, revisitar modos de olhar essas performatividades de vida, entendendo, como nos assinala hooks (2019), que não existe uma identidade de mulheres negras, o coletivo não pode ser reduzido ao essencialismo. Desviar desse caminho nos levará ao processo de empoderamento, reafirma hooks,

[...] esse [é] o processo de empoderamento que possibilita que nos olhemos nos olhos, que nos cumprimentemos com solidariedade, irmandade e amor. Neste espaço, falamos a respeito de nossas diferentes experiências de ser mulher negra, influenciadas pela classe, localização geográfica, formação religiosa etc. (HOOKS, 2019, pp. 85-86)

Em *Laços*, por exemplo, Priscila aplica 14 joias em pontos específicos da pele e esses pontos estão ligados a fitas, pregos e amarrações. A performer brinca com a ideia desse desprendimento social, da quebra das prisões que as mulheres, de modo geral, estão submetidas e com as quais se tornam ainda mais complexa essa relação quando esse corpo é o corpo de uma mulher preta e/ou transvestigeres, ainda que as experiências vividas por

elas, conforme dissemos, se dê de maneiras diversas. Precisamos fugir do telos da totalidade sobre o qual nos alertou Danna Haraway (1985). Quando falamos que a artista brinca com a ideia de desprendimento social, dizemos acionando uma compreensão que é antes de tudo uma percepção sensorial, que pode, sim, nos levar à certos pensamentos e reflexões. Posto que Rezende não nega sua agência, suas motivações e intencionalidades. Mas, lembremos, a performance é aquilo que escapa, algo que é da ordem de uma interação, de uma retroalimentação, ou seja, da experiência, e neste sentido, ela pode promover no outro muitos sentimentos, variados afetos, pois é o saber do corpo vivo. Estamos diante de uma forma-força, numa referência a Paul Zumthor, quando diz:

[...] o corpo dá a medida e as dimensões do mundo [...]. É pelo corpo que o sentido é percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. (ZUMTHOR, 2018, P. 71).

**Figura 53** – Laços, Priscila Rezende, 2010



Foto: Luiza Palhares.

Assim, as fitas que rasgam o corpo de Priscila Rezende vão atingir outros corpos, entre mulheres, homens e gêneros fluídos em seus distintos afetos, não com fins de reforçar certos padrões, mas de rasurá-los, provocando deslocamentos, que podem sugerir

uma tomada de consciência ativa e que pode levar a uma reflexão de uma situação política. É o caso, por exemplo, da performance *Agosto* realizada em 2020<sup>76</sup>.

O nome dado à performance é uma referência ao período de confinamento compulsório em função da pandemia causada pelo novo coronavírus. A artista faz uma denúncia à violência domiciliar com as quais muitas mulheres foram submetidas em razão da obrigatoriedade da reclusão para diminuição da propagação do vírus.

Nesse vídeo, Priscila surge em primeiríssimo plano vestida de vermelho e, em suas mãos, está um batom da mesma cor. Ao fundo, uma trilha sonora emula as batidas do coração. A câmera corta para um *close-up* e a mostra passando batom. O movimento é circular e começa de forma suave até ganhar contornos mais intensos. A cena segue por alguns minutos até que ouvimos o primeiro som de tiro. A artista interrompe o que está fazendo, volta o seu corpo para trás e risca o nome de uma mulher anônima usando para isso sua própria boca. O risco deixa um rastro vermelho no papel colado à parede. Ela arranca o papel com força para descartá-lo em seguida e, assim, recomeçar a ação reiterando o mesmo gesto. A reincidência da violência que marca esses corpos leva a artista à lassidão e ao choro. Sua expressão começa a ficar mais aterrorizada diante daquilo que moveu a performance, a saber: o aumento do feminicídio durante a pandemia.

O som do tiro é o gatilho que inibe o ato mecânico de se maquiar. A artista repete o gesto trinta e uma vezes, o mesmo número de mulheres que tem seus nomes presos na parede, num suporte que lembra um calendário com a marcação dos dias da semana e meses do ano. A performance é finalizada trazendo dados do *Atlas da violência* de 2020, no qual é apontada a informação que conclui que a cada duas horas uma mulher é assassinada, a cada seis horas e vinte e três minutos uma mulher é morta dentro de casa. O vídeo é finalizado com a seguinte declaração da artista: “Em agosto eu celebro. Nasci no dia 30, mas foi no dia 15 de agosto de 2011, que eu deixei a casa do meu agressor para nunca mais voltar. Eu sou uma sobrevivente”.

### 5.3.2 O esgotamento como ruptura

No dicionário *Oxford*, a palavra esgotamento significa exaustão, cansaço por sobrecarga ou excesso. Para a linguagem da performance, a repetição é uma prática,

---

<sup>76</sup> Videoperformance *Agosto*, produzido por Priscila Rezende, 2020. Realizada para o Instituto Moreira Salles Quarentena convida. Publicada no youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ZC2EEx4HiS0>. Acessada 10.10.22.

independente do seu campo de atuação, seja ela o de uma performance artística ou de uma performance cultural, visto que toda performance prevê uma repetição dos gestos e dos rituais. No campo da performance artística, a repetição da repetição pode ser compreendida como uma estratégia incorporada à ação com vias a causar uma ruptura, uma tensão, um esgotamento. A repetição que leva ao cansaço físico e mental faz parte do processo criativo da performance, enquanto nela está embutida uma forma de comunicação pela presença reiterada desses gestos. A reiteração que leva à exaustão do corpo é capaz de romper com o *status quo* da cena cotidiana, provocando um dissenso entre aqueles que estão diante dela ou passando por ela.

Assim dito, propomos retornar ao pensamento de Foster quando aborda as permanências e quebras dos anteparos da imagem. Ao oferecer como exemplo as fotografias produzidas por Cindy Sherman nos anos de 1970, o autor explica o conceito de anteparo como algo que fala sobre um consenso, um imaginário comum às representações, por exemplo, do que seria aceito como um corpo feminino – o sujeito como quadro de um mundo que o vê como abjeto. Ao trazer à cena a desidealização da mulher, apresentando-as com cicatrizes no lugar dos peitos, furúnculos, entre outras coisas, esse corpo, nas palavras de Foster, põe “[...] abaixo as linhas verticais da própria representação e da própria condição de ser sujeito” (FOSTER, 2017, p. 142).

Este duplo ataque ao sujeito e ao anteparo acerca do qual nos fala Foster “[...] ocorrem em outras frentes da arte contemporânea, em que o ataque é travado, quase abertamente, a serviço do real” (FOSTER, 2017, p. 145). Dessa maneira, o autor vai dividir a análise, primeiramente, em dois grupos: aqueles que recorrem não só as imagens, mas também a objetos do cotidiano em suas performances, assim são trazidos à cena objetos relacionados aos corpos, à infância etc. Numa oposição a essa primeira abordagem, há aqueles que dispensam o olhar-objeto na tentativa de trazer à tona o abjeto, o desconfortável. Sobre este modo de olhar, Foster observa que

[...] A estranha ambição desse segundo enfoque é trazer o trauma do sujeito à superfície, com o cálculo aparente de que, se seu objeto perdido não pode ser recuperado, pelo menos a ferida que ele deixou pode ser investigada (FOSTER, 2017, p. 146).

Embora o corpo em performance esteja no lugar da presença e não da representação, a reflexão nos interessa e pode ser aproximada para pensarmos as performances elaboradas por Priscila Rezende que joga com a exaustão desse corpo. Podemos conjecturar que suas performances evocam representações de imaginários

coloniais sobre corpos como os dela. Ao usar a máscara de flandres e dançar até chegar ao limite, ao caminhar por horas sem roupa no mercado, ao escovar com força seus cabelos, ela restaura gestos coloniais que guardam uma representação social animalizada desses sujeitos, levando o corpo ao esgotamento. É neste momento que a performance parece alcançar seu objetivo, que é gerar o desconforto, quebrar o anteparo de um certo imaginário social que asfixia corporalidades pretas, sobretudo de mulheres cis e transvestigeres. Assim, o corpo abjeto não é aquele que causa repulsa, mas aquele que não oferece ao seu interlocutor uma moldura que o ampare. O corpo sem moldura e exposto aos excessos das repetições rompe a estabilidade do cotidiano, causando um dissenso naquela forma de ver a realidade que envolve determinados corpos.

Se o gênero é uma construção social que prevê tanto a restauração quanto a rasura e até mesmo a demolição de certos comportamentos associados a contextos patriarcais e cisheteronormativos, o uso do termo roteiro, caro ao pensamento de Taylor (2013), nos parece cumprir um sentido interessante. O que a autora faz ao usar o termo é chamar a atenção para algo que se repete no tempo e que pode assumir montagens e encenações diversas, encenações que podem tanto restaurar comportamentos e/ou transformá-los em ruínas. Assim, pensando nas corporalidades que atravessaram este texto, percebemos que há modos de performar as feminilidades, modos que são construídos, desconstruídos para serem montados e remontados.

No caso específico de Priscila Rezende, a forma performance se enlaça a esse roteiro que há anos restaura um racismo, vivido no corpo por uma parcela da sociedade, cuja opressão é ainda maior quando se trata de mulheres pretas. Daí dizermos que parece impossível separar arte e vida em performances artísticas como as produzidas por Rezende, pois essas se confundem, revelando estruturas que são próprias da performance, como esse lugar de fronteira, que nos deixa perceber modos de ver o mundo, e que se apresenta através de uma ação ritualizada, repetida, encenada, oriunda de uma presença em cena, e seus gestos e atos que se renovam e que se constituem tanto no âmbito de uma performance de gênero, quanto no âmbito de uma performance artística. Assim, quando vistas nessa confluência, a performance, enquanto relação, abre uma cena política que nos permite enxergar formas estéticas que rompem certos padrões, provocando no outro que com ela se comunica, a quebra do anteparo da imagem ou do imaginário.

Interessante também pensar o termo montagem. O termo, caro aos estudos de performance, tais como apresentados por Taylor (2013), podem servir como uma leitura para as performances de gênero, visto que o gênero carrega uma montagem, uma forma

de repetir ou quebrar com certas construções sociais a eles impostas. Por fim, mas não menos importante, o termo é caro, também, à história da performance artística e dos *happenings*, posto que tais operações artísticas seguem um *script* e respondem a um conjunto onde estão presentes à cena corpos, objetos, que vão se colando e ganhando uma forma, cuja principal característica, na época das primeiras experimentações, era a impossibilidade de serem adquiridas pelos mercados de arte devido à sua impermanência. As performances realizadas por Priscila seguem esse formato. São performances de longa duração e feitas no espaço público. Por conta disto, o nosso acesso a elas só foi possível pelos pequenos registros disponibilizados nas ambiências digitais. Registros que foram pensados como uma memória do trabalho. É desse primado que olhamos para a última performance realizada pela artista cujo nome é *Gênese* e foi escolhida para finalizar esta segunda parte.

### 5.3.3 Gênese

Certa feita, Renato Cohen (2013) declarou que a performance imprimia ao comportamento uma fissura radical, buscando através da ação do corpo evocar uma presença, um afeto, capaz de dismantelar relações sociais estabelecidas e normatizadas. Senão conseguisse dismantelar, ao menos, as colocaria em xeque, em disputa, em questionamento. É o que faz, a nosso ver, Priscila Rezende com a performance *Gênese* 9:25.

Numa busca rápida pela ambiência digital, encontramos essa performance desempenhada de duas maneiras distintas. A primeira que acessamos foi realizada em 2015 durante o evento *Saldo Performance* na galeria de arte BDMG-Cultural. Nessa ação, programada para durar duas horas, a artista aparece seminua, virada de costas e com os punhos amarrados por uma corda. A amarração deixava ver que se tratava de uma posição antes de tudo desconfortável. A coisa piora quando um outro performer, um homem branco, de terno e com uma corda em formato de terço nas mãos, entra em cena e bate em suas costas usando como instrumento esse objeto da liturgia católica. O comando era dado pelo badalar de um sino e estava diretamente relacionado ao número de vezes em que ela recebia a chibatada. Foi o vídeo que tornou possível o acesso ao fragmento dessa performance. Nele, consta uma declaração da artista sobre o papel e a força da religião vivida por ela junto a sua família, em que o corpo era compreendido como o *locus* para a manifestação dos pecados e, também, o lugar da salvação e da purificação. A religião

como forma de dominação, de docilização, de vigília e de normatização dos corpos, preservando as questões binárias da humanidade – o bom e o mal, a mulher e o homem, o sagrado e o pecado e assim por diante.

**Figura 54** – Gêneses 9:25, Priscila Rezende, MG, 2015.



Foto: Luiza Palhares

No livro *a Estética do Performativo*, Fischer-Litche (2019) inicia seu texto trazendo como exemplo a performance *Lips of Thomas* da artista Marina Abramovic de 1975. Pela descrição da autora, a performer desempenha uma sucessão de ações como comer mel, beber vinho até chegar ao momento crucial em que ela se corta, desenhando sobre o abdômen uma estrela de cinco pontas, fazendo brotar sangue na superfície da sua pele. Esse trabalho foi executado pela primeira vez na Galeria Krinzinger, quando o ato foi interrompido por alguém da plateia que não suportou presenciar a automutilação. Nas palavras de Fischer-Litche, o que Abramovic punha em questão era a quebra do papel passivo do espectador, lugar já superado, pois sabemos que qualquer experiência estética implica uma relação e, portanto, algum grau de participação. Mas o que ela trazia como diferença naquela noite era a quebra literal entre performer e público, entre as normas da arte e as normas do cotidiano, os postulados estéticos e éticos. Como ocorreu com a

performance de Abramovic, aconteceu com Rezende ao performar *Gênesis 9:25*<sup>77</sup>, quando, a certa altura, uma pessoa presente no local onde a performer estava sendo castigada, se levanta para soltar os punhos amarrados da artista encerrando a performance. O que estava sendo posto em teste era a resiliência do público diante do ato de violência contra uma mulher.

Pode-se considerar que há uma constelação de referências biográficas presentes nessa performance, como a circulação de questões envolvendo a prática religiosa como espaço da vigilância dos corpos, especialmente dos corpos das mulheres. Afinal, para os escritos católicos canônicos, a mulher foi simbolizada pela *persona* de Maria Madalena, lida como prostituta, por não ter sido reconhecido seu valor perante os homens, numa sociedade patriarcal. Partindo dessas considerações, concordamos com Fichter-Litche quando coloca a performance de Abramovic e Rezende no limiar entre o ritual e o espetáculo, pois, numa forma ou na outra, o corpo aparece como condutor de um saber, um saber que, necessariamente, não se resume à produção de um sentido lógico, mas um saber que é operado no e através do corpo, evocando, portanto, uma epistemologia que é da ordem da experiência, da presença, dos afetos e da emoção. Ainda que possamos associar tais ações às castrações impingidas pela religião, esse saber será singularizado, atingindo o público em questões deveras pessoais e que tocam o lugar da religião, a condição de ser mulher e como esses atravessamentos guiam as performances de gênero. Mas, sobretudo, trata-se de um tipo de reflexão que se dará *a posteriori* e não no ato do encontro entre performer e público.

O que muda nessa experiência com o uso da documentação? Conjecturamos: o que parece possível ser interrompido é a execução do vídeo e não mais o gesto de autoflagelação que ocorre no corpo da performer, pois tal ação não estará mais ao nosso alcance, virou registro. Esse é o único entrave, visto que a relação se baseia em um efeito de presença, ou seja, em algo que nos afeta, nos toca, nos fere no lugar da emoção, e a elaboração que daí possa vir a surgir em nada tem a ver com a quantidade de visualizações do vídeo, mas pelas marcas emocionais que porventura a performance possa nos causar.

Vejamos a performance *Gênesis 03.16*<sup>78</sup>. Nesse documento de performance disponível no *youtube*, vemos Rezende na rua recitando os seguintes versos bíblicos:

---

<sup>77</sup> Registro da performance *Gênesis 9:25*, produzida por Priscila Rezende, 2015 e publicada pelo youtube <https://www.youtube.com/watch?v=qu7tmTIp9To&t=67s>. Acessada em 10.11.2022.

<sup>78</sup> Registro da performance *Gênesis 3:16*, produzida por Priscila Rezende, 2015 e publicada pelo youtube <https://www.youtube.com/watch?v=C1Nm-TetFuk>. Acessada em 10.11.2022.



E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.

Vestida com um tubinho preto, de salto alto e com uma pequena bolsa à tiracolo, a artista grita para uma plateia que anda apressada de um lado para o outro da cidade. Como estamos diante de um registro curtíssimo, não garantimos que possa ter havido interferência dos transeuntes durante a prática da performance. Tampouco nos interessa colher tal depoimento da artista. Declaramos isso com a certeza de que tal informação não muda a nossa experiência diante da performance, pois a única coisa que temos acesso é o vídeo de um minuto disposto na rede. Portanto, o que está posto à baila é a premissa da performance e que faz jus pela emoção e pela presença com que ela evoca o texto bíblico em praça pública. Não satisfeita com a fúria da leitura, ela arranca o papel e limpa com força a própria boca, como se quisesse se purificar dessa injúria para, num movimento seguinte, engolir e mastigar os mandamentos e, ao final, cuspi-los.

Quando Rezende se veste de preto, coloca um salto alto e vai para rua ler um versículo bíblico, ela nos deixar ver, nos entremeios da linguagem, as questões que pautam, orientam e organizam o corpo na contemporaneidade, a exemplo do lugar da religião como esse espaço de negociação cultural e, também, de repressão aos corpos. Pois, a evangelização foi a forma encontrada pelos missionários católicos de promover a formação entre os pretos escravizados e os indígenas nos países que sofreram com a colonização. Aonde o colonizador chegava, chegava também o padre e a bíblia. Isso fez parte da história da diáspora africana, história esta que se perpetua na atualidade. O que vemos no Brasil do presente é o crescimento de uma nova (re) evangelização como forma de domínio dos corpos, em nome tanto de um controle econômico, quanto de um controle moral. Desta maneira, quando Priscila Rezende vai para rua vestida com um vestido curto e ao ler o trecho da bíblia ela o faz como uma forma de rechaço a esta mesma sociedade, e o faz sob as vistas de causar um estranhamento, um desconforto, entendo a performance como sendo este discurso radical e de combate, como algo que se coloca na via contrária a tudo aquilo que a sociedade não enxerga como nefasto à sua própria existência.

Como é possível aceitar o que diz os versos bíblicos lidos por Rezende que coloca a mulher subjugada aos desejos de um marido? Ao ler o texto, rasgar a folha, engoli-la e cuspi-la, a artista evoca uma presença que atravessa diversos corpos através do tempo, incluindo tanto aqueles que com o texto bíblico se conectam, quanto aqueles que o criticam. O corpo em ação abre um intervalo, uma fissura em que a normalidade do dito

é posta em disputa, e cujo efeito de presença é recuperado pelo arquivo que circula pela ambiência digital, nos colocando diante da imagem de um corpo, e as intermináveis significâncias que com ele ingressam. Pegando carona nas palavras de Angélica Melendi é “[...] por essa fresta, através dessa rachadura, [que] o estatuto da imagem [de um corpo] conecta-se também com o da política” (MELENDI, 2018, p. 119).

**Figura 55**– Gênesis 3:16, Priscila Rezende, MG, 2015



Foto: internet

Coaduna com a fala de Melendi, o pensamento da ativista, pesquisadora e membro do coletivo *Coiote*, Thigresa Almeida, quando declara que a “[...] performance busca uma fissura radical no comportamento, nas visualidades e nas organizações políticas” (ALMEIDA, 2021, p. 69). É diante desses gestos radicais, como os empreendidos por Rezende, Castiel e Felinto que podemos pensar na emergência poderosa de outras corporalidades e o que elas trazem à cena a partir do corpo, do gesto, da presença e, por que não, do pensamento. A radicalidade, complementa Thigresa, “[...] se dá na produção de novas formas de criar discursos imaginários e imagens” (*Ibidem*, 2021, p.69). Ao tratarmos a inseparabilidade entre performance de gênero e performance artística, sinalizamos para a possibilidade de rasura ou ruína total da norma, que previu um roteiro seguro para a forma de ser mulher.

Segundo Lélia Gonzales, a definição de feminismo no Brasil, pode ser enfrentada de forma semelhante à definição de racismo, uma vez que partiram de “diferenças biológicas para se estabelecerem como ideologias de dominação” (GONZALES, 2020, p. 41), arregimentadas por uma visão de mundo eurocêntrica. É neste sentido que se justificou, até pouco tempo, a não aparição de corpos negros como sujeitos narradores das suas próprias histórias. Em *Plantations Memories* (2008), a artista e pensadora Grada Kilomba inicia uma reflexão sobre os silenciamentos impostos a esses corpos a partir da poesia de Jacob Sam-La Rose que dizia “[...] minha voz, em todos seus dialetos, tem sido calada por muito tempo” (SAM-LA ROSE, 2002 apud KILOMBA, 2008, p. 27).

Como corporalidades negras, sabemos as motivações que deram origem às nossas performances. Sabemos ainda que elas existiram (existem) para romper com o apagamento, pois há uma “[...] fome coletiva de ganhar voz, escrever e recuperar a história escondida” (KILOMBA, 2008, p. 27). Assim como Grada Kilomba, a pensadora e feminista bell hooks reforça a tese sobre a potência da *escrita de si*, essa que, como fez Sam-La Rose, carrega no corpo a ideia de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS, 1990 apud KILOMBA, 2008, p. 27). É neste sentido que miramos em nossas análises a experiência das corporalidades que performam os femininos dentro do campo da arte, com o objetivo de compreender como esse corpo-político foi/é capaz de responder, resistir e recriar novas relações, novas subjetividades, a partir da performance e dos estudos de performance. Noutras palavras, a prática artística de mulheres cis e trans negras fornece insumos para àqueles que desejam ver, por meio destes trabalhos, novas epistemologias, mas também criação, afeto, partilha, memória e troca. Nessa acepção, foi interessante ao longo desta escrita, trazermos perspectivas distintas a partir daquilo que nos foi apresentado pelos processos artísticos, visto que esta inseparabilidade entre performance de gênero e performance artística pode assumir forças distintas e que ganham formas diferentes seja pela via da ancestralidade, da cura, da fabulação de outras imagens, seja pela via do corpo-manifesto, como nos deixa à mostra Priscila Rezende.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de prosseguirmos com o fechamento, eis que nos chegou, pela via da rede social *Instagram*, uma performance de Priscila Rezende realizada durante o *Festival de Ibiza*, em 2022, em que a artista desponta na praia de Cala Comte, sudoeste da ilha de Ibiza, elegantemente vestida com um biquini vermelho e portando um chapéu glamoroso. Na videoperformance, Rezende passeia pela praia, desfilando o seu corpo de mulher preta, retinta. Senta-se e começa a descascar bananas e a comê-las, para, por fim, cuspi-las, sem cerimônia, diante dos olhos arregalados dos outros que estavam no mesmo local. A performance atravessou o ambiente de forma radical e desconcertante. Foi possível comprovar tal feito no registro fotográfico e videográfico que ela compartilhou nessa mesma rede social, revelando a surpresa daquelas pessoas diante de tal cena. Enquanto a assistíamos, pensávamos acerca daquilo que escrevemos ao longo da pesquisa e o quanto o gesto desempenhado pela artista era capaz de sintetizar nossas reflexões circunscritas na inseparabilidade desse corpo de uma mulher preta e as interseccionalidades de gênero e raça e a performance artística por ela executada como uma resposta a esses outros que a veem como uma pessoa abjeta, uma figura animalesca, na alusão que ela faz ao comer as bananas de modo visceral.

A presença dessa corporalidade na areia da praia de Ibiza atravessa as outras corporalidades ali presentes como uma forma-força inteiramente provocativa e provocadora. Importante lembrar, conforme já apontado por nós, que não só o corpo *in loco* é capaz de tal feito, mas também o corpo que nos chega através das imagens gravadas em vídeo e publicadas nas redes, pois se trata de uma poética que carrega em seu processo artístico as questões de gênero que as transpassam, as informam, enquanto um corpo que detém saberes sociais, culturais, ancestrais, sendo, portanto, impossível separar as inscrições de gênero (vida) das inscrições artísticas, mediadas pelas performances que abrem uma fenda no cotidiano, despertando naqueles que as acessam, não um argumento ou uma interpretação, mas afetos cruzados, que nos ajudam a refletir, a abrir as nossas percepções sobre as questões sociais e culturais permeadas, produzidas, sofridas e vivenciadas através do corpo, posto que o que estava em destaque era o saber do corpo, estivesse ele em presença ou como restauração de uma presença.

Dessa maneira, chegamos ao final desta escrita, mas não da sua conclusão, posto que a arte não pode ser lida neste lugar racionalizado da produção de um discurso, do encerramento de um debate, tampouco uma arena para a produção de um consenso. O

lugar da arte é, sobretudo, o espaço inaugural dos afetos, logo um terreno aberto para o dissenso.

O que nos fez chegar até aqui, portanto, foi o interesse pela performance como um campo inconclusivo, escorregadio e múltiplo. Renunciamos à certeza da compreensão da performance como algo experimental e vanguardista, tal como foi assumida pelas artes no início do século XX, e/ou pelos estudos de gênero mais recentemente, para adentrarmos no território da relação, da comunicação entre os corpos, ou, como aqui preferimos chamar, das corporalidades. Por entender que os saberes estavam a todo tempo sendo tensionados, como nos deixou à mostra o nosso objeto, ao indicar que a performance se dá neste espaço liminar, neste entrelugar onde é possível tanto acessar processos artísticos, quanto meios de fazer e desfazer o gênero como constituidores de feminilidades emergentes. Noutras palavras, a performance nos apontou para cenas, cenários onde as corporalidades se fizeram/fazem presentes, sempre em disputa, respondendo às questões sociais, culturais e políticas do seu tempo. A forma performance vista como um conjunto de forças e afetos que ganha forma através do corpo em ação e, ao fazê-lo, abre uma possível cena a partir do campo da arte, que, neste trabalho, dividimos entre a cena política artística dos anos de 1960/1970 e a cena política e artística dos anos 2000, especificamente a partir de 2010, nos ajudando a pensar as emergências desses tempos cruzados, nos provocando e nos colocando em xeque diante daquilo que parecia por nós conhecido.

Como prática artística, a performance foi vista como uma linguagem disruptiva capaz de quebrar com uma certa tradição associada a um modo de expressão vinculado às especificidades da linguagem, deixando a crítica sem parâmetros diante dos desafios que esse modo de operar passava a exigir. Como signo cultural, a performance era o próprio saber do corpo, dos corpos em comunhão e o modo como eles se articulavam em seus rituais para explicar e dar sentido a uma série de atividades relacionadas à própria existência da comunidade. Uma espécie de saber que era da ordem da oralidade e da coletividade. Este saber incorporado (repertório) estava presente em sociedades não ocidentalizadas, mas também nas ocidentalizadas, ao quebrar com o pensamento binário e dicotômico que separava mente e corpo. O corpo era dotado de um saber, um saber incorporado, uma memória construída e restaurada pelo gesto comum de viver em sociedade. Foi assim que aprendemos a performar nossas feminilidades e masculinidades, bem como foi através do corpo e seus saberes incorporados que passamos também a

colocar determinadas normas e padrões em disputa, abrindo intervalos, brechas para que outras cenas viessem à superfície.

É evidente que as artes em geral e as artes visuais em particular se ofereceram como constituidoras ou constituintes destas cenas que deixavam em evidência determinadas corporalidades e suas questões sociais, culturais e políticas, cada uma em seu tempo. Por isso, para nós, foi tão profícuo pensar a performance como um modo de olhar. Compreender a performance como uma ferramenta de análise foi crucial para fisgar estes momentos de abertura daquilo que o *status quo* nos apontava como certezas.

Quando as artistas da década de 1970 começaram a fazer as videoperformances reforçando ou fazendo uso da premissa feminista que lia o *pessoal como político*, trazendo à baila ritualidades cotidianas e domésticas em torno do universo lido como feminino naquele período, elas estavam abrindo uma fissura para pensar os processos artísticos a partir daquele corpo, dos objetos em uso, e acima de tudo, elas estavam abrindo modos de olhar outras cenas a partir da performance, tais como: a cena das artes como um território que girava seu pensamento em volta da ideia de genialidade, uma genialidade relacionada a uma autoria masculina; também estavam abrindo o espaço para uma cena que invisibilizava os corpos das mulheres pretas, trans e travestis, ao mesmo tempo em que deixavam ver quais corpos estavam assumindo a arena pública e como esses corpos performavam suas feminilidades. As artistas dos anos 1960/1970 eram sobretudo artistas brancas, advindas de uma classe média.

Da mesma maneira, olhando para o momento presente, a performance como um modo de olhar nos colocou diante da emergência de outras corporalidades nos acenando para outros cenários, outros roteiros em disputa, em negociação, cujas performances artísticas e de gênero formavam uma amálgama a produzir estéticas desobedientes, pois lidavam/lidam com tempos espiralares, reativando performances culturais, ancestrais, não para restaurar comportamentos, e sim para rasurá-los e, quiçá, em alguns trabalhos, desmontá-los, transformando antigos gestos em ruínas, a exemplo de Castiel Vitorino Brasileiro. O corpo abjeto como o corpo vibrátil.

Em outras palavras, a performance apareceu para nós como uma operação crítica que nos permitiu compreender como, em alguns casos, as performances artísticas são vistas como inseparáveis das performances de gênero das artistas, pois, são forças inventivas que se atravessam, se conformam, se retorcem e se articulam numa forma artística que deixa ver, a todo o momento, esses atravessamentos e essas interferências. Assim, não podemos olhar somente para a forma artística ou somente para a forma de

gênero, em razão do trabalho ser aquilo que acontece neste espaço intervalar onde essas forças se cruzam.

O conceito de performance como um método nos forçou a olhar, tanto para o corpo artístico, quanto para o gênero, uma vez que o corpo carrega o tônus de ser repertório e arquivo, mas é a performance, como espaço de fronteira, que abre a brecha, enlaçando e enredando esses dois mundos, ou essas duas formas de expressão corporal. O *como performance* deixava à vista a cena, os cenários, os corpos, as montagens, as formas de transmissão e suas reativações. Logo ela deixava a ver os comportamentos que podiam ser restaurados, rasurados e implodidos!

A presença de outras corporalidades na cena das artes visuais nos chamou atenção, por exemplo, para as performances envolvendo pessoas pretas, cis e transvestigêneres que, de certa maneira, rompiam com os padrões estéticos presentes nos anos de 1960, para falar a partir de um outro recorte de gênero e seu entorno. Ou seja, as performances artísticas das corporalidades pretas rasgavam a cena das artes visuais, deixando com isto emergirem outras performances de gênero e novos feminismos em disputa.

O que a arte da performance foi/é capaz de fazer, em nossa leitura, é criar um intervalo, uma brecha, um entrelugar neste espaço de inteligibilidade compulsória de gênero para, através do repertório do corpo, nos lançar lampejos sobre outras formas de feminilidades. Ao invés de racionalizar uma discussão, a performance deixa à mostra fissuras, permitindo que o corpo exponha seus saberes. Quando Priscila Rezende desponta no litoral de Ibiza a comer e a cuspir as bananas, ela rasura um imaginário instituído sobre corpos como os dela. E ainda que isto não se transforme em mudanças sociais, afinal, este não é diretamente o papel da arte, ela termina por operar ranhuras nesses mesmos imaginários. Assim o fizeram também as artistas nos anos de 1960 e 1970 recortadas neste trabalho e que respondiam a um momento crítico da política no Brasil e das políticas de gênero; ou, como procederam as artistas pretas a partir dos anos 2000, especificamente 2010/2020, acionando outros repertórios em torno das feminilidades, quando o país submergiu numa atmosfera conservadora. Em outras palavras, a forma performance (estética) nos aponta para formas de vida (ética-política), em que a inseparabilidade entre performance artística e performance de gênero acabam por enredar uma estética, que é também uma ética e uma política.

Se o corpo é um repertório que permite ativar, restaurar e rasurar roteiros, esse repertório se amplificou, em nossa concepção, quando esteve diante dos seus registros em circulação pelas ambiências digitais. Essa dimensão de contágio e o compartilhamento

nas redes (MELLO, 2017) vêm possibilitando a construção daquilo que na tese chamamos de um *acervo bélico*, onde é possível, pela via da encruzilhada, aqui citando Leda Maria Martins (1997; 2020), chegar ao trabalho de outras artistas pretas e suas construções de feminilidades, garantindo a extensão desse repertório de corpos, saberes e epistemologias.

Mais do que um espaço de ficção, a relação corpo-câmera significou/significa para as artistas pretas, cis e transvestigêneres a possibilidade de reimaginação de rotas, a criação de um *corpo-ciborgue* capaz de não só se deixar levar pelos afluentes digitais, mas, ao fazê-lo, restaurar o senso de comunidade perdido, pois uma artista preta cis e transvestigênera, neste processo de pesquisa, nos levou a outros corpos parecidos com os delas, e assim conseguimos ver a multiplicidade de corporalidades poéticas-políticas e seus saberes incorporados a partir das ambiências digitais.

Se aparecer é tornar um corpo visível, e isto envolve um gesto estético e político, conjecturamos que a aparição, nos últimos anos, de outras corporalidades na cena das artes visuais, tem promovido e feito pensar sobre a presença e o saber que as corporalidades pretas representam, assim como nos fez compreender as transformações em torno das lutas feministas em sua interseccionalidade de gênero e raça.

Foi assim que observamos que a resistência ao movimento feminista entre as décadas de 1960 e 1970 jogou mais luz para os processos estéticos e plásticos do que para as questões subjetivas que por certo os trabalhos pudessem evocar. Outro aspecto importante verificado nesse contexto, foi que, embora no Brasil os nomes de referência na arte tenham sido os de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e, posteriormente, das Lygias Clack e Pape, muitas outras artistas se fizeram presentes na cena desse período, mas não tiveram o mesmo protagonismo, sendo a revisão histórica um movimento que vem sendo empreendido nos últimos anos de modo notável através dos trabalhos de pesquisadoras como Talita Trizolli, Roberta Barros e Luana Saturnino Tvardovskas amplamente referidas por nós. Neste sentido, conjecturamos que, na atualidade, é possível notar de maneira mais homogênea uma adesão aos rótulos dos feminismos como parte de uma discussão e de uma forma de inscrição dos trabalhos artísticos, aspecto que não aconteceu de maneira exaltada entre as décadas de 1960 e 1970, tendo em vista o viés pejorativo imposto pela crítica que via o feminismo pelas lentes de sentimentos inferiores como a frustração e o rancor. Daí a negação que muitas artistas fizeram ao termo, preferindo não ter o trabalho vinculado às questões que envolviam as políticas feministas, ainda que os seus trabalhos não conseguissem fugir das mesmas provocações. Entre as performances documentadas na primeira parte do trabalho, destacou-se a realização dentro do ambiente



doméstico. Tal feito respondeu a duas questões: o agravamento da censura que reduziu o espaço de atuação urbana por parte das artistas performáticas, e a crítica acerca do espaço da casa e a relação com as performances femininas como um lugar destinado às mulheres e o quão político esses espaços poderiam se tornar, ao serem vistos pelo crivo das performances.

Na segunda parte, a questão se inverteu, e boa parte das performances voltou a ser feita em espaços externos, possibilitando ao público tanto uma relação em tempo real com o artista, quanto o seu registro passou a incluir a participação do público presente à cena e as reações envolvendo suas presenças. Em outras palavras, a contaminação *corpocâmera* passava a sugerir novas camadas de leitura ao manifestar as provocações ali enredadas, o *como performance*, com seus roteiros restaurados, rasurados e/ou desmontados. É notório, por exemplo, os olhares desconcertantes presentes na edição do vídeo *White face and the blondie hair*, de Renata Felinto, ou como acabamos de citar a performance de Priscila Rezende na praia de Ibiza. Quem vê a ação acontecer em tempo real está diante de uma presença na qual a relação se dá pelo atravessamento daquela encenação no cotidiano ordinário do passante. Já a documentação da performance ressalta a força de sua montagem, da *mise-en-scène*, e as operações nela em voga ganham ainda mais relevo, evidenciando quais ângulos e enquadramentos estão a serviço desse roteiro. Daí a capacidade que as videoperformances têm de misturar realidade e ficção nos garantindo a possibilidade de uma reescrita da história dessas performances de gênero, alvo da nossa indagação.

É isto que as artistas, tanto da década de 1970, quanto a dos anos 2010, estavam imbuídas, visto o quanto estavam desejosas de reimaginar rotas dentro de uma herança cisheteronormativa, para, através do corpo e seus repertórios culturais e sociais, produzir outras histórias capazes de favorecer a emancipação das mulheres e do seu entorno. Ainda que esta não seja uma promessa da arte, ou meramente sua função, ao vermos refletidas nas performances artísticas as questões em torno das pautas de gênero, entendemos que a arte é capaz de antecipar as discussões e as consequentes transformações sociais. Nesta aproximação que fizemos entre os anos de 1960/1970 e os anos 2010/2020, percebemos um reconhecimento em via processual das artistas da primeira fase do trabalho; por outro lado, vemos uma força coletiva entre as corporalidades insurgentes que compõem as artistas da segunda fase dentro do campo da arte e que se autodeclaram femininas e feministas, como acabamos de citar o exemplo de Rezende.

Portanto, consideramos que os trabalhos em videoperformances, produzidos pelas artistas feministas, dissidentes, negras, apontam para uma expansão das lutas que deixam de estar recortadas pela reivindicação da igualdade pelos direitos civis em relação aos homens, para ir em direção à diferença existente entre as próprias mulheres, pois há muitas formas de ser mulher, rompendo com a ideia de um conceito único, universal, essencialista, e por isto mesmo extremamente violento e invisibilizador de outras corporalidades.

Quando artistas pretas como Castiel Vitorino, Renata Felinto, Ventura Profana, Jota Mombaça, Michelle Mattiuzzi, Priscila Rezende, e, também, artistas não pretas como Berna Reale, Aleta Valente, Julha Franz, entre muitas outras, despontam na cena contemporânea atual, rasurando com o roteiro que estabeleceu para os corpos uma determinada forma de performar o gênero feminino, elas chamam a atenção para uma multiplicidade de repertórios envolvendo esses corpos e que dizem respeito ao entendimento da mulher como uma categoria múltipla e atravessada por histórias, pela raça, pela sexualidade, pela classe social, pela religião, ou seja, por diversos marcadores e saberes que apontam para outras relações de poder.

Neste sentido, o nosso trabalho coloca à amostra essas transformações em torno dos processos que envolveram a performance enquanto linguagem artística, na sua articulação com a câmera e a ampliação que o debate é capaz de assumir quando as videoperformances são compartilhadas nas ambiências digitais, deixando à vista, para aqueles que desejam entrar nesta seara, as mutações envolvendo o gênero e a crítica cultural que dele possa vir a surgir. Foi assim que percebemos a expansão dos feminismos no plural como um movimento que fora rechaçado pelo campo e pelas artistas e que hoje é retomado como força política entre muitas que desejam trazer à tona a partir dos seus trabalhos artísticos esses debates.

## REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio. O que chamamos de performance? Conceição / Conception, *Revista de Pós-graduação de Artes Cênicas da Unicamp*. V.1, n.1, p. 75-85, 2012. Disponível em [file:///C:/Users/Dell/Downloads/53-Texto%20do%20artigo-188-2-10-20160803%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/53-Texto%20do%20artigo-188-2-10-20160803%20(2).pdf). Acessado em janeiro de 2021.
- ALMEIDA, Thigresa. Utopias performáticas, futuros impossíveis: escritos sobre atuais perspectivas da arte da performance. *Ícone: Revista Brasileira De História Da Arte*, 6(7), 66–81. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/119936>. Acessado em abril de 2022.
- AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. In: *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)*. V.3: Bienais Contemporâneas e artistas no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2. Ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- AUSLANDER, Philip. *A Performatividade da Documentação de Performance*. e*Revista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. ISSN: 2316-8102.
- BARATA, Danilo. *Narrativas em fluxo: corpo-imagem*. Cruz das Almas (BA): Editora UFRB, 2016.
- BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: BENJAMIN, Walter. *Estética e Sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. 1ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Tradução de Luciana a. Penna. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BENTO, Berenice. O belo, o feio e o abjeto em corpos femininos. Sociedade e Estado. *Revista do Departamento de Sociologia Universidade Federal de Brasília*. V: 36, Nº:1, 2021. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010008>
- BIROLI, Flávia. Sobre lutas, avanços e reações: feminismos e reorganização das esquerdas. In: In: MIGUEL, Luiz Felipe; BIROLI, Flávia. *Encruzilhadas da democracia* (Org.). Porto Alegre (RS): Zouk, 2017. p. 89-115.
- BOGADO, Maria. Rua. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista: art, cultura, política e universidade*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAGA, Cintia Guedes. *Nada (é) razoável*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estética) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 21. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021 ou 2003.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. 1ª ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério de Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Chão da Feira, Caderno n. 78*, p. 1-16, 2018. Disponível em: [http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf). Acesso em: 5 de março 2020.
- CAMPOS, Marcelo. Kant depois da Marcha das vadias: manifestações coletivas como arte. In: VOLZ, Jochen; PITTA, Fernanda; ARANTES, Amanda (Org.). *Catálogo da Somos Muit+s: experimentos sobre coletividade*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*; Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica; Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CÉSAR, Marisa Flório. Arte entre liberdade e servidão. In: DUARTE, Luisa (Org.). *Arte Censura Liberdade: reflexões à luz do presente*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- CÉSAR, Marisa Flório. Sobre servidões e liberdades. In: Sônia Andrade Retrospectiva (1974-1993). *Catálogo da Exposição*. Rio de Janeiro: Centro Municipal Hélio Oiticica, 2011.
- CYFER, Ingrid. *Afinal, o que é uma mulher?* Simone de Beauvoir e “a questão do sujeito” na teoria crítica feminista. *Lua Nova*, n. 94, São Paulo, 2015, p. 41-77.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno: modos e versões*. 5. ed., São Paulo: Iluminuras, 2011.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 57, p. 1-34, 2019.
- COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero. *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, p.1-19, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1-19/12669>. Acesso em 14 junho de 2022.
- COLLING, Leandro; SANTANA, Tiago. O que acontece quando o queer entra no museu brasileiro. *Revista Vazantes*, Instituto de Cultura e Arte, Ceará, v.3, n.2, p. 95-114, 2019. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/42845>. Acesso em 14 de junho 2022.
- DELPEUX, Sophie. O corpo-câmera: o performer e sua imagem; Tradução de Luciano Vinhosa. *Revista Visuais*, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, São Paulo, v.4, n.6, p. 86-100, 2018.
- DUARTE, Luisa (org). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luíz Claudio da (Org). *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.
- LOPES, Fabiana. Sobre gatherings, ajuntamentos e hábitos de assemblagem. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAVUFRJ, v. 28, n. 43, p. 282-303, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acessado em Agosto 2022.

- FABBRINI, Ricardo. Poética do gesto: arte e política em Lygia Clark. In: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMISKI, Rosane (Org.). *Arte e política no Brasil*. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FAJARDO-Hill, Cecília; GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madri: ABADA Editores, 2011.
- FELINTO, Renata. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutora em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*; Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Thereza da Costa Albuquerque.V.1. 13. ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Tradução de Thereza da Costa Albuquerque.V.3. 8. ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREITAS, Arthur. *Arte da Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. A representação do trágico no autorretrato: ficção, sonho ou realidade? In: GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro; GATTI, Fábio (Org.). *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*. Salvador: Edufba, 2017.
- GONÇALVES, Rosa Gabriella. A experiência estética face ao abjeto. In: Viso: *Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (juldez/2016), pp. 233-240. DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/244
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Cristine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GUIMARÃES, Nadja Araújo. *Entrevista com Patrícia Hill Collins*. Tradução de Lousa Accioria. Tempo Social, revista de Sociologia da USP, v.33, n.1, pp 287-322, São Paulo, 2020.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises. Tradução de Georg Otte. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GUTMANN, Juliana Freire; FILHO, Jorge Cardoso. Performance Studies e comunicação: figuras conceituais. In: *Performances em contextos midiáticos MTV BR e Rock SSA*. Salvador: Edufba, 2022.

GUTMANN, Juliana Freire; FILHO, Jorge Cardoso. Expressividade, estética e cultura. In: *Performances em contextos midiáticos MTV BR e Rock SSA*. Salvador: Edufba, 2022.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HILL COLLINS, Patrícia. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v.31, n.1, p. 99-127, 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf>. Acessado em agosto 2022.

HILL COLLINS, Patrícia. *Bem mais que ideias: a interseccionalidade como teoria social crítica*; Tradução de Bruna Barros e Jess Oliveira. 1ª ed., São Paulo: Boitempo, 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.): *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. 2. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

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

HOOKS, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feministas*. Tradução de Bhuvli Libanio. 9. ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, Amelia. “‘Presença’ ‘In Absentia’: A Experiência da Performance como Documentação”. Trad. de Ana Ban. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013.

KAPROW, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jesse Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior ... *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIPPARD, Lucy R. “Postface”, in: *Six Years: the dematerialisation of the art objet from 1966 to 1972*. Berkeley, University of Califórnia Press, 2001, p. 263-264.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

- LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p. 52-83.
- MARCONDES, G. Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 147-177, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668411. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411>. Acessado em agosto 2022.
- MARCONDES, Guilherme. conexões de cura na arte contemporânea brasileira. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 375-391, jul./ dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/56432/30868>. Acessado em agosto 2022.
- MARTINS, Daniela Félix Carvalho. *A novidade da performance art: Explorações em sociologia associativa*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Salvador, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras / Universidade de Santa Maria. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*; [organizador] Tânia Regina Taschetto, n.26, p. 63-81, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso 18 de janeiro de 2021.
- MATESCO, V. (2018). Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. *REVISTA POIÉISIS*, 13(20), 105-118. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1320.105-118>
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica; MYRRHA, Laís. Mensageiros do medo: ato iconoclastas no Brasil atual. In: DUARTE, Luisa (Org.). *Arte Censura Liberdade: reflexões à luz do presente*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- MELLO, Cristine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MELLO Cristine (Org). *Extremidades: experimentos críticos – redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- MIGUEL, Luiz Felipe. Democracia fraturada: o golpe, os limites do arranjo concorrencial e a perplexidade da ciência política. In: MIGUEL, Luiz Felipe; BIROLI, Flávia. *Encruzilhadas da democracia* (Org.). – Porto Alegre (RS): Zouk, 2017. p. 45-64.
- MIYADA, Paulo (Org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- MOMBAÇA, Jota. *Não Vão nos manter agora*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- NOCLIN, Linda. Why have there been no great women artist? In: *Artnews*. New York, 1971.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAULA, Arethusa Almeida de. *Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater*. Tese (Doutorado em Artes). Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997.
- PISCITELLI, Adriana. A história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloísa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo de (Org.). *Diferenças e Igualdades*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.
- PRECIADO, Paul B. Cuerpo y discurso em en la obra de Judith Butler: políticas de lo abyecto. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco P. (Org.). *Teoria queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Editorial Egales, 2. ed., 2005, p. 111-132.
- PRECIADO, Paul B. *Testo yonqui*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*; Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed., São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Org.). *Lélia Gonzáles: Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- ROCHA, Rízzia; DANTAS, Thiago Luís. Entrevista com a artista Castiel Vitorino Brasileiro. *ARTEFILOSOFIA*, V.15, Nº28, ABRIL DE 2020, P. 233-238
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre (RS): Sulina, 2011.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia da encruzilhada*. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Educação. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.
- SAFLATE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2012.
- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- SANTOS, José Mario Peixoto. *Epistolário: correspondências sobre performances de rua, arte postal, encontro, iteração e outros afectos*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, curso de Artes, Universidade de Brasília, 2019.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O Percevejo*, Tradução de Dandara, Rio de Janeiro, UNI-RIO, ano 11, p. 25-50, 2003.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre (RS), v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. 1ª ed., São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. *O percevejo Online*. Periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO. Vol.1, n.1, 2009.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



TAYLOR, Diana. !Presente! A política de la presencia! *Revista Investigación Teatral*, tradução Antônio Prieto, v.8, n.12, 2017.

TRIZOLLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. Dissertação (Mestre em Artes). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte de São Paulo (PGEHA/USP), 2011.

TRIZOLLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese (Doutorado em Filosofia e Educação). Programa de Pós-graduação em Educação, São Paulo, 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros).

VALVERDE, Monclar. *Estética da comunicação: sentido, forma e valor nas cenas da cultura*. – Salvador: Quarteto, 2007.

VIDELL-BORJAL, Manuel; CARRILLO, Jesús; PEIRÓ, Rosario. *Lá Colecció. Museu Nacional Ventro de Arte Reina Sofía*. Madrid, 2013.

VIANA, Janaina Barros da Silva. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte de São Paulo (PGEHA/USP), 2018.

VIEIRA, M. A. *Afro-Brazilian travesti voodoo*. In: CASTIEL, Vitorino Brasileiro or the implosion of the theatre of representation: body, gender, blackness. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 45, p. 265-290, 2022. Edição Especial.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*; Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.