

O corpo feminino e seus movimentos disruptivos na conquista do espaço performático

The female body and its disruptive movements
in the conquest of the performative space

 Ana Vitória Freire

 <https://orcid.org/0000-0001-8268-4191>

Faculdade Angel Vianna, Brasil
www.anavitoria.com.br

Resumo

O ensaio apresenta um breve relato das conquistas do corpo feminino no campo das artes performativas e seu consequente deslocamento historiográfico de objeto *fetichizante* para agenciador e problematizador do papel da mulher na sociedade contemporânea. Propõe-se que a partir da vida privada e de suas experiências e práticas cotidianas, a mulher artista vem encontrando recursos e ferramentas para desenvolver discursos poéticos contra ocultamentos de corpos e expressões femininas. Sugere-se ainda que os relatos de vida tornados experiências artísticas estão alinhados aos circuitos afetivos, que promovem uma melhor inserção do sujeito contemporâneo na dinâmica participativa da vida pública, como referidas por Silvia Federici e Judith Butler. Uma conquista de espaço que também se dá na recusa de qualquer jogo, ou disfarce, que não seja o de revelar as próprias realidades existenciais através do tensionamento da arte com a vida como potente campo transmissor de conhecimento, identidade e memória cultural.

Palavras-chave

Performance, Estudos de gênero, Arte-vida, Autobiografia, Memória

Abstract

The essay presents a concise overview of the accomplishments of the female body in the field of performing arts and its consequent historiographic from being an object fetishized to becoming an active agent that challenges and questions the role of women in contemporary society. It is proposed that from her private life and her daily experiences and practices, the woman artist has been finding resources and tools to develop poetic discourses against the concealment of female bodies and expressions. It is also suggested that life stories transformed into artistic experiences align with affective. These circuits, which promote a better integration of the contemporary subject into the participatory dynamics of public life, as mentioned by Silvia Federici and Judith Butler. A claiming of space that also takes place in the refusal of any game, or disguise, other than revealing one's own existential realities through the interplay between art and life as a powerful transmitting of knowledge, identify and cultural memory.

Keywords

Performance, Gender studies, Art-life, Autobiography, Memory

O caminho direto que a performance artística propõe, ao expor a dimensão da intimidade e do falar de si, faz das histórias privadas e das respectivas experiências vividas e encarnadas em seus corpos a dramaturgia do acontecimento artístico, contribuindo para a diminuição de modelos fixos de representação nas artes. Por sua natural desconstrução dramática e processo de subjetivação, a *performance* artística é também forma de resistência social, comprometendo-se diretamente com os seus interlocutores e, dessa maneira, atenuando o esforço de tradução que separa emissores de receptores. Ao ativar mais modos de fruição e menos contemplação, aproxima e dilui “fronteiras”, esgarçando “molduras” e fazendo vibrar suas bordas. Como afirma Beth Lopes¹:

Performar coloca em jogo as noções de naturalismo (mostra ele mesmo como é) e a teatralidade (em extrema situação de ação) do acontecimento e não da representação. A tensão entre vida e arte, entre performer e

personagem, entre técnica e o acaso, entre o performer e o espectador, entre a contingência e a coerência [...] surge o corpo vibrátil do performer. (Lopes, 2010, p. 140)

A *performance* artística escreve a sua história embrionariamente ligada aos movimentos vanguardistas do início do século XX, ainda que tencionando promover rupturas com os modelos tradicionais das artes, e desde os anos 1960 e 1970, contamina e se contamina pelas diversas linguagens artísticas de forma cada vez mais provocativa e imprevista. Isso é possível notar não apenas e mais comumente nas artes plásticas e visuais, mas sobretudo no teatro e na dança, onde esse hibridismo se acentua e toma contornos complexos, na maioria das vezes de difícil tradução, porque “possibilita a permanência desse passado em novas condições: [e] é uma forma de preservá-lo transformando-o” (Lopes, 2010, p. 40).

Desde o advento desse acontecimento, podemos reconhecer a insurgência das mulheres, ainda que não declaradamente artistas, que encontraram e/ou conquistaram espaço a partir da abertura em seus corpos para,

1 Beth Lopes é diretora teatral, pesquisadora em artes cênicas, com pós-doutoramento pela NYU, em 2009. Professora de interpretação do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP.

com as próprias ferramentas, muitas vezes precárias, expressarem suas visões de mundo e, assim, poderem atravessar o ostracismo imposto por séculos de dominação e exclusão da vida social e cultural, para “Um quarto só seu” (Woolf, 2022)², parafraseando Virgínia Woolf, em seu ensaio fundante de 1929 sobre a necessária conquista da autonomia feminina. Como também é o caso de citar a “arte feita pelas mulheres”³, que promove esse movimento ao expor corajosamente suas vidas domésticas e, com elas, articular proposições poéticas.

Desde que a diferença entre sexo e gênero foi colocada em debate, o olhar sobre os trabalhos das mulheres chama especial atenção, pois, ao se ligar diretamente às questões sociais, o gênero como construção atua e emerge de suas obras, isto é, de um universo não apenas feminino ou feminista, mas de suas singularidades e incessantes trânsitos de correspondências afetivas. Como os inúmeros *self-portraits* de mulheres que desde o século XV (Borzello, 2016) denunciavam, através de expressões faciais e olhares, o que elas queriam enunciar, uma vez que seus corpos e vozes aprisionados não poderiam fazê-lo, diferindo, especialmente nesse aspecto, das pinturas que os homens faziam de seus rostos e corpos.

A década de 1960 foi especialmente impulsionadora para agenciamento cultural das reivindicações de uma maior autonomia feminina na vida pública de mulheres europeias e norte-americanas. Fosse através dos levantes pelas lutas raciais e sexuais ou por uma maior (auto)confiança das mulheres ao denunciarem os espaços de repressão, violência física e psicológica, abrindo assim um campo de resistência capaz de potencializar o espaço doméstico, como também de interesse da esfera pública. Movimento este que vai promover reverberações acadêmicas e consequentemente discursos artísticos capazes de (des)mobilizar práticas e pensamentos das gerações futuras. Como o polêmico texto da crítica de

arte norte americana Linda Nochlin de 1971 – “*Why have there been no great women artist?*” argumentando em defesa do desocultamento das produções das mulheres até então na história da arte.

Nos anos 1970 e 1980, “Artistas de performance” (Grosenick, 2003) emergiam como sujeitos ativos a cada nova experiência pública. As suas intenções declaradas eram fazer ver seus movimentos articulados de transgressão, demolição dos valores morais e estéticos impostos pelo machismo vigente, sobretudo, no campo das artes. Ao expandirem cada vez mais o novo campo de atuação, visto por aquelas mulheres (artistas e não artistas) como um espaço potencial para o debate de questões da vida privada e íntima, uma vez que são universais na sua condição e identidade social feminina, também sugeriam rupturas e desmontagens dos clichês sociais aos quais estavam submetidas. O corpo feminino passa a invadir os espaços midiáticos e a utilizar novos dispositivos agora não mais como representação dos padrões de comportamento e beleza até então vigentes “em lugar de apenas serem usadas como modelos ou suporte em obras de artistas homens.” (Barros, 2016)⁴ mas como produtoras tanto de subjetividades coletivas como das suas próprias singularidades.

Desde o início do movimento de mulheres, as ativistas e teóricas feministas viram o conceito de “corpo” como uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina. Para além das diferenças ideológicas, chegaram à conclusão de que a categorização hierárquica das faculdades humanas e a identificação das mulheres com uma concepção degradada da realidade corporal foi historicamente instrumental para a consolidação do poder patriarcal e para a exploração masculina do trabalho feminino. (Federici, 2017, p. 31-32)

2 Na obra ensaística “A room of one’s own”, de 1929, Virgínia Woolf marca um momento fundador do feminismo moderno, ao apontar que as necessidades materiais adequadas são condição para a liberdade e para poder criar.

3 Expressão usada pela editora e crítica de arte Uta Grosenick no prefácio do livro “Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI”, New York: Taschen, 2003.

4 Roberta Barros é artista visual e doutora em artes visuais pela EBA/UFRJ – Brasil. No seu livro “Elogio ao toque – ou como falar de arte feminista à brasileira”, problematiza e desenvolve um estudo contundente do lugar em que a arte feminista vem ocupando ou ainda a dificuldade que vem enfrentando em se colocar no campo das artes e ser entendida na sua dimensão crítica da cultura.

Com o passar do tempo, a *performance* artística deixa de ser pensada como apenas um modo de articulação e forma de contato com o outro espectador, para ser entendida como campo de debate e de confrontos pessoais e sociais. Tal deslocamento concede às mulheres, num primeiro momento, a oportunidade de diminuírem o silenciamento a que foram submetidas para falarem, e a se expressarem publicamente a partir dos próprios processos de subjetivação. É o que atesta a *performer* sérvia Marina Abramovic, 1946-, que viu na atuação junto ao seu companheiro, Ulay Abramovic, 1943-2020, a partir de 1976, um caminho para se libertar expressivamente das convenções sociais a que era submetida no seu país, uma Jugoslávia comunista, fechada e retrógrada (Abramovic, 2017). Abramovic confirma que, no momento em que se sentiu segura e encorajada a seguir sozinha, precisou se separar do seu parceiro de vida e arte, até para que pudesse reconhecer os contornos pessoais de seu trabalho.

A artista sugere a indivisibilidade da relação vida e arte ao ritualizar a sua separação na *performance* “*The Lovers* [Os amantes]”, de 1988. Nesta ação, Marina e Ulay caminham pela Muralha da China, em sentidos contrários, uma distância de 2000 km, em noventa dias. Ao longo do percurso, que ambos demarcaram, vão-se desapegando de suas vidas juntos, incluindo a parceria profissional que os ligou até então. Os Abramovic colocam em xeque as suas próprias identidades como “amantes” e “artistas” ao exporem publicamente as suas vidas privadas e os intrincáveis caminhos que cruzam traições e brigas judiciais. Marina Abramovic vem desde então consolidando um caminho radical de denúncia não apenas das relações de poder, quer pessoais - quer institucionais, mas sobretudo colocando o espectador frente às suas próprias questões éticas ao convocar pela ação, suas participações ativas ao interferir no resultado do acontecimento performativo, como na icônica *performance* “*Rhythm 0*” de 1974 onde a artista coloca o seu corpo ao serviço da ação dos participantes, convidando-os a usarem os objetos dispostos na instalação, incluindo facas, vidros, giletes, arma de fogo, uma bala, etc.

Como também na *performance* “*Lips of Thomas*” de

1975 onde a artista utiliza elementos simbólicos com referências autobiográficas, como: a estrela de 5 pontas entalhada por um canivete em seu próprio corpo, o mel, o vinho, uma taça de cristal, a canção russa que a faz chorar, o seu sangue enxuto por uma bandeira branca, um enorme cubo de gelo em forma de cruz, um aquecedor elétrico e por fim um chicote com o qual ela se açoita até não sentir mais dor. Resistência, superação, penitência, excesso, nudez, (auto)flagelo, liminaridade ou espaço fronteiro, incorporação, estados de emergência ou urgência, gravidade e risco, são algumas das condições propostas pela artista no diálogo direto que trava com os seus interlocutores fora dos padrões reconhecíveis e legitimados pelas tradições das artes performativas. Esta *performance* é considerada pela crítica alemã Erika Fisher-Lichte (2019) como o acontecimento que refundou os conceitos estéticos do acontecimento performativo a partir de uma tomada de decisão ética orientada para outrem e que acaba por redefinir papéis, comportamentos e a sua própria estética, como pode se ver em muitos dos seus trabalhos.

No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China ... [...]. Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a ideia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo. (Abramovic, 2003 as cited in Bernstein, 2005, p. 133)

A arte passa a fazer o papel necessário e agenciador da individuação e da escrita de si, enquanto “arte da existência” (Ramos do Ó, 2010). O corpo feminino passa a esgarçar as tramas cerradas dos espaços seletos de promoção da arte bidimensional como os comumente expostos nos museus e galerias de arte, “trazendo para a cena artística acontecimentos

ainda não considerados como arte” (Fisher-Lichte, 2019). Sejam atrações e aberrações circenses das feiras livres, dos ritos de limpeza religiosos pelos flagelos velados ou os rituais de possessão xamânicos ou mesmo pelos martírios e as amputações impingidos pela violência ao próprio corpo. Ações estas que eram restritas ao espaço privado, fazendo-nos vacilar entre postulados estéticos ou postulados éticos.

Separação, práticas domésticas como limpeza, arrumação e alimentação, maternidade, cuidado, vida sexual e profissional, assédio e constrangimentos foram os primeiros intentos investigativos que essas mulheres levaram ao debate no momento em que os retiraram das suas vidas íntimas, expondo-os publicamente, sem artefactos, maquilhagem e abstrações gestuais, que de alguma forma não produzissem o efeito imediato da comunicação com o outro. O espectador, agora cúmplice, é o fator e o alvo mais importante desses discursos, como bem recorta Sally Banes (1999) sobre os trabalhos da artista Carolee Schneemann, 1939-2019, em *“Meat Joy”*, 1964, *“Looseleaf”*, 1964, e *“Fuses”*, 1965. Nessas performances, a artista relaciona o tema da alimentação de si e do outro com a intimidade sexual tornada pública ao ser virada pelo avesso, “unindo nutrição e as funções sexuais” (Banes, 1999, p. 261), ao agenciar condições da vida doméstica e da sua própria experiência de mãe e mulher com a arte. Schneemann foi fortemente influenciada pela leitura de Simone de Beauvoir, 1908-1986, e da psicanálise de Wilhelm Reich, 1897-1957. Nas suas últimas performances, a questão dos papéis da mulher na sociedade intensificou-se, como em *“Interior scroll”*, de 1975, em que a artista retira um rolo de papel da própria vagina e lê o texto nele escrito, de sua autoria, sobre a sua percepção dessa parte de seu corpo: como a via, a sentia e a pensava, enfatizando, ao mesmo tempo, o quão diferente ela é para cada mulher, mas sobretudo do papel feminino na arte e os estereótipos do olhar masculino.

Ao eleger algumas dessas protagonistas, que reivindicam uma maior visibilidade no mundo através dos seus corpos, destaco como o território da escrita de si encontra espaço e consequente conquista de um corpo

próprio. A performance artística torna-se lugar de ruptura, que pretende quebrar o curso normativo da representação capturada pelas instituições educacionais e artísticas, tornando-se terreno fértil de embate e germinação, para a expansão do corpo feminino na sociedade. Ao provocar outros corpos, encontra-se a coragem necessária para expor as vozes contra a exclusão do papel da mulher como produtora de discursos artísticos, sobretudo, porque na gênese há a multidisciplinaridade e consequente hibridismo de práticas e ações privadas e quotidianas, rizomando-se para além do campo das artes, atingindo o corpo social e promovendo outras políticas culturais.

Algumas dessas performers debatem o lugar da mulher-artista de origem hispânica, mestiça e imigrante no mundo atual. Um exemplo é a cubana Ana Mendieta, 1948-1985, cujo corpo território habita o território dos homens a partir da recuperação dos rituais ancestrais da sua cultura, como forma de pertencimento, dos cultos pré-colombianos à *santería*. Ou o trabalho da mexicana Violeta Luna, 1943-, ativista dos direitos das mulheres, que faz o cruzamento de teatro e performance com a comunidade indígena mexicana e suas questões sociais e políticas. Alinhada ao movimento de descolonização nas artes, Luna propõe que os espaços artísticos sejam vistos como territórios de resistência e construção de indivíduos como seres sociais. A partir deste campo do sensível, denuncia a violência e o trauma infringido ao corpo da mulher pelos sistemas que os inferiorizam. A artista que foi ao Brasil pela primeira vez em 2015, para o Festival MULTICIDADE – Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas, que aconteceu no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, declarou: “El arte nos acerca de uma forma más profunda”. São vozes distantes e distintas em suas singularidades, que nos soam intimamente familiares.

Do mundo privado e doméstico dessas artistas, que na década de 1960 reclamavam direitos iguais, passamos para a desconstrução dos clichês sociais, que lhes foram impostos a partir dos anos 1970, irrompendo na década de 1980, com muitas manifestações artísticas em torno do sexo e da identidade, que culminaram em

imenso debate nos anos 1990 sobre a questão das raças e do gênero, o qual, diferente do sexo com bases biológicas, relaciona-se às grandes implicações sociais (Grosenick, 2003). Mulheres *performers* como a cubana-americana Coco Fusco, 1960-, a alemã Rebecca Horn, 1944-, a italiana Gina Pane, 1939-1990, a americana Debora Hay, 1941-, a austríaca Valie Export, 1940-, a americana Judy Chicago, 1939-, a guatemalteca Regina José Galindo, 1974-, entre outras, atuam em diversas frentes de poéticas e realidades diversas, propondo lugares de enunciação e zonas de confronto sensível ao denunciarem desde a violência doméstica até ao enfrentamento dos colonialismos impostos aos seus corpos e comportamentos.

Em 2015 foi lançado no Brasil o livro “Relatar a si mesmo: crítica da violência ética”, pela filósofa e escritora americana Judith Butler, 1956-. Uma das mulheres que encabeçam o campo da escrita de si como ato performativo, e enfatizam a importância da autobiografia para a tomada de consciência e o melhor posicionamento do sujeito na sociedade contemporânea. Partindo das perguntas “Como (eu) devo agir?” e “O que (eu) devo fazer?”, Butler (2015), compromete o sujeito e o torna responsável pela resposta à pergunta anterior, “Quem sou eu?”, a qual está atrelada à condição e contexto social da sua vida. Ao longo da exposição da sua tese, Butler complexifica o debate sobre o “eu” e suas dificuldades em narrar-se.

No momento em que digo “eu” não estou citando o lugar pronominal do “eu” na linguagem, mas sim atestando uma visão primária e ao mesmo tempo tomando distância dela, uma maneira primária pela qual sou, antes de adquirir um “eu”, um ser que já foi tocado, movido, alimentado, modificado, colocado para dormir, estabelecido como sujeito e objeto da fala. (Butler, 2015, p. 92-93)

No contexto histórico brasileiro, ainda que por conta da ditadura militar de 1964 o processo de libertação do corpo feminino tenha sido atrasado uma década em relação aos movimentos estadunidense e europeu

como ressalta a historiadora brasileira Heloísa Buarque de Holanda em “O Estranho Horizonte da Crítica Feminista no Brasil”, 1991, artistas brasileiras advindas das artes plásticas e visuais empreenderam esse desafio no campo das *performances* artísticas, como a mineira Lygia Clark, 1920-1988, a carioca Lygia Pape, 1927-2004, a baiana Letícia Parente, 1930-1991, a ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, 1942-, a mineira Iole de Freitas, 1945-, e a carioca Márcia X, 1959-2005. Estas artistas, cada uma em sua geração, elegeram o corpo e sua gestualidade expressiva como campo de batalha a fim de empenharem suas falas em seus processos singulares de “libertação”. Suas ações e investidas no campo das performances artísticas ao explorarem e reclamarem um [eu] estavam diretamente alinhadas a posicionamentos políticos que serviriam de estratégias para mulheres artistas reivindicarem o poder decisório sobre os seus próprios corpos e como habitá-los.

As proposições performativas criadas por Clark, como atividades de mediação, propõem, em primeira instância, o encontro para uma maior abertura de si. Seus temas tocam em espacialidades corpóreas, lugar dos afetos e alteridades, para então revelar as potências expressivas, como: “O dentro é o fora”, “A casa é o corpo”, “Fantasmática do corpo”, “Camisa-de-força”, “Baba Antropofágica”, “Caminhando”, “Nostalgia do corpo” e, por fim, “Estruturação do Self”, obra da fase final da sua vida, quando assume a via terapêutica como suporte das suas ações, retirando definitivamente a arte contemporânea do confinamento e das embalagens, nas quais comumente tende a se engajar.

A sua proposta revolucionária para as artes contemporâneas atravessou diversas linguagens artísticas, não ficando circunscrita à tão explorada questão da manipulação dos objetos e da interação com o seu público, como frequentemente se costuma ler e descrever o seu trabalho. A inovação está, sobretudo, na inquietante e obstinada procura daquilo que nos faz mover e, para tanto, é a escuta e o conhecimento de si que Lygia propõe como ponte. “Final, o que há por trás da coisa corporal?”

(Rolnik, 2005)⁵ “Qual é o sopro criador de cada um de nós no acontecimento ‘viver’?”. Lygia, pelo seu legado, segue interrogando o valor da obra de arte para o mundo atual, como sugere a pesquisadora Suely Rolnik:

De que adianta tornar presente na obra a “visão” da invisível exuberância da vida que agita e transforma todas as coisas, se o espectador não possui a chave do acesso a essa visão? De que adianta contaminar de arte o cidadão comum, se ela não possui em sua alma a possibilidade de afirmar na existência, a potência criadora da vida? Sem a transformação desse personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa como estratégia de interferência efetiva na cultura. (Rolnik, 1999, p. 12)

Na esteira da cena contemporânea brasileira das artes, que buscava transpor as condições espaciais da percepção, cada vez mais abstratas e distantes do sujeito, para uma maior valorização da vida cotidiana e do plano doméstico, com bases na corporeidade como suporte vivo do discurso artístico e social, a artista Letícia Parente se inscreve expondo as fraturas e fissuras da vida privada da mulher brasileira nas relações doméstica, familiar e comunitária. Como atesta a performance “Eu, armário de mim”, 1975, em que a *performer* ocupa e desocupa, compõe e decompõe um armário, junto aos cinco filhos, utilizando objetos da sua casa enquanto tece uma reza com a sua voz, que diz “Eu, armário de mim”. Segundo ela, trata-se de uma “arqueologia do tempo presente” (Parente, 2014).

Em “Casa e Mulheres”, 1975-1982, o corpo, ou a casa, parece ser o território que abriga e habita um “eu” com todos os “eus” e seus signos gestuais; em “In”, 1975, ela se coloca num armário como se fosse uma roupa pendurada; e no irreverente “Tarefa I”, 1982, a artista deita-se numa tábua de passar roupa e uma mulher negra, com trajes de empregada doméstica, passa a roupa a ferro. Com o deslocamento dos objetos, Letícia Parente desestabiliza a normatividade das ações quotidianas, marcas do seu trabalho, ao retirá-las

dos seus lugares de origem e propor-lhes outra dimensão, o que gera imediato estranhamento e novas estratégias de conhecimento.

O seu trabalho mais conhecido, porém, é “Marca Registrada”, de 1975, em que borda a frase *Made in Brazil* na sola do seu pé esquerdo, num registro em vídeo, sem cortes e sem edição. Letícia recorre a uma gestualidade feminina ancestral (o bordado), para atualizar a função da mulher na sociedade contemporânea. É o modo de organizar o seu discurso que causa estranhamento e subverte a nossa forma ordenada de pensar os papéis sociais. Ao mesmo tempo que Parente (2014) afirma a experiência feminina na cultura brasileira, ela a rejeita ao desarticular delicadamente “uma cadeia de experiências, valores, conceitos e ideias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento” (Parente, 2014, p. 3). As suas proposições artísticas fazem sentido apenas como experiência, movimento e expansão das sensações e sentidos, como estranhamento e ausência de uma situação representada, portanto, são ações totalmente contrárias ao processo de fetichização do objeto de arte. As marcas que Parente se impõe agenciam as potências desconhecidas do corpo e do sujeito, entre arte e vida e arte e política.

Assim também é o trabalho visceral da *performer* Márcia X, 1959-2005, engajada no diálogo com a cultura de massa, a cultura popular e a religiosidade, como visto nas séries “Fabrica Fallus”, 1992-2005, “Kaminhas Sutrinhas”, 1995, “Desenhando com terços”, 2000 e “Cair em si”, 2002, cuja principal estratégia era transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, estimulando constante e repetidamente o seu imaginário infantil. Na performance “Pancake”, 2001, a artista se embebe em litros de leite condensado (da marca Moça - Nestlé), em alusão ao duplo sentido imagético da amamentação pelo leite materno e do prazer sexual pelo sêmen. A “mulher-como-objeto-imagem-e-alimento” (Barros, 2016)⁶ segue no seu ritual de limpeza, prazer

5 Título de um artigo escrito pela psicanalista e pesquisadora da obra de Lygia Clark, a Professora Doutora Suely Rolnik, fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC, São Paulo.

6 No livro “Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira” fruto da sua tese de doutoramento, Barros (2016) relata a historiografia atual da arte feminista brasileira e suas conquistas nas últimas décadas, ainda que haja enorme escassez de discursos de filiação a essa conceituação e de consenso entre as artistas protagonistas do universo feminino na arte brasileira.

e desaparecimento, ao recobrir todo o corpo pelas camadas espessas e açucaradas do leite, num duplo jogo que submete o corpo feminino constantemente. O corpo objeto do prazer torna-se corpo abjeto.

Constata-se que as ações diretas das *performances* artísticas explicitam os seus propósitos e situações a partir de sua realidade e das experiências recolhidas, sejam elas do âmbito cotidiano ou das questões afetivas, que preenchem esses universos. É pouco provável que os seus interlocutores tenham dúvidas ou se sintam embaraçados diante da vivência desses acontecimentos, uma vez que a clareza e, muitas vezes, a crueza com que exploram e revelam esse campo são o foco destas artistas da *performance*.

Em Anna Maria Maiolino, 1942-, retomamos o movimento antropofágico do comer, digerir e expelir, no qual a artista estava diretamente inserida e com o qual se comprometia. A obra “Arroz e Feijão”, de 1979, marca o debate em torno do lugar da comida e de quem as produz nas relações familiares e o lugar das mulheres nas sociedades patriarcais, como recorta Paulo Miyada (2022), “Fazer arte como quem serve à mesa”:

A ideia não é tão inusitada quanto pode parecer. Em sua raiz antropológica, a arte advém do campo da dádiva e do sacrifício, no qual não há fronteiras rígidas entre a magia, a política, a educação, a filosofia, a arte e a alimentação. [...] Partilhar a fome é dividir o que falta como gesto maior de reconhecimento de si no outro. Esse foi seu principal mote na primeira realização do *happening*-instalação Arroz & Feijão. (Miyada, 2022, p. 37)

Com esta obra, paralelos irrefutáveis são operados em torno do corpo feminino e das práticas domésticas, do apetite sexual, do alimento provido e servido e da defecação. Igualmente atesta-se nas obras em que o Ovo é convocado como metáfora de vida e alimento, como em “A Família”, 1966, “*In-Out*”, “Antropofagia”, 1973, “Monumento à Fome”, 1978, e “Estado Escatológico”, 1978, entre outras que seguem criando rizomas até aos dias atuais. Sua vida-obra, como ela denomina,

desenrola-se de forma espiralar a partir de “preocupações constantes, o cotidiano, a subjetividade, o feminino, o político, o ético...” (Maiolino, 2022, p. 13). As suas obras também expõem um tom confessional ao assumirem a fragmentação do sujeito e as impossibilidades de habitar um corpo feminino íntegro, devido a sua natureza múltipla, laboral, física e mental, de cuidado e manutenção da própria vida e da vida do outro, como em “Poema secreto”, 1971, “Segmentada”, 1993, e “Eu sou eu”, 2012.

A questão do feminicídio vem cada vez mais sendo explicitada e denunciada por mulheres artistas que levam a público o seu universo privado. A construção deste percurso de coragem e enfrentamento diante do espaço público, mas antes de si própria, deve-se em grande parte ao campo artístico e seu movimento de acolhimento e abertura às questões dos estudos de gênero. Como apresenta a pesquisadora Stela Fischer em seu ensaio “Mulheres, Performance e Ativismo Feministas Decoloniais”, 2017, a performance “Para aquelas que não mais estão”, 2015, do Coletivo Rubro Obsceno (Brasil-SP) em colaboração com a artista Violeta Luna (México). Performance levada ao “X Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política” no Chile em 2016, cujo tema central trata do feminicídio na América Latina, hemisfério com maior índice de morte de mulheres em contexto doméstico, como afirma Fisher (2017), “O feminicídio no Brasil é de ordem doméstica. Não seria esta uma forma de naturalização do discurso da violência da mulher?” (p. 06).

Na historiografia da dança, artistas coreógrafas também foram responsáveis por desencadear um forte movimento de vanguarda na contra cultural americana a partir dos anos de 1960, intitulado “*Post Modern Dance*”. Coreógrafas mulheres como Anna Halprin, 1920-2021, Yvonne Rainer, 1934-, Trisha Brown, 1936-2017, e Lucinda Childs, 1940-, promoveram rupturas, entendidas na altura como radicais dentro do campo da dança teatral, ao trazerem para a cena referências da vida quotidiana e privada da mulher americana. Alinhadas e sensíveis aos levantes políticos de sua época, ao surgimento de organismos a favor da luta contra o sexismo no meio

artístico⁷ e à necessidade de expansão do campo com outras disciplinas, estas mulheres artistas por sua coragem em abolir as fronteiras entre as várias artes a partir dos anos 60 protagonizaram o que Fisher-Lichte (2019) define como “uma viragem performativa”.

Neste mesmo atravessamento entre Arte-Vida e dada a experiência de contágio que as performances artísticas provocaram no campo da dança contemporânea a partir dos anos 80 e 5 gerações à frente da também influência da dança pós-moderna, a coreógrafa AnaVitória, 1969-, cria após a pandemia do vírus COVID em 2020 a *Performance* e a Vídeo-Instalação “Encruzilhada” para o Festival Internacional de Vídeo-Dança Inshadow em Portugal, em homenagem às 30 mulheres vítimas de violência doméstica, por seus “parceiros” durante a pandemia. Encruzilhada, se apresenta como uma performance ritual que repudia o feminicídio como estratégia masculina de defesa da honra e dos valores patriarcais arcaicos e atávicos, de considerar o corpo da mulher como objeto e extensão do desejo masculino. Este projeto que depois se expande para uma Instauração Performativa, contou com a parceria de organismos de suporte a apoio às mulheres em contexto de violência como o OMA - Observatório de Mulheres Assassinadas e o UMAR - União de mulheres alternativa e resposta, fornecendo os dados numéricos e nomes destas vítimas. “Encruzilhada” teve o apoio financeiro para a sua criação performativa da DGARTES – Direção-Geral das Artes do Ministério da Cultura da República Portuguesa⁸.

Em sua performance, AnaVitória vestida numa longa camisa de parto dos anos 30 e bordada com os 30 nomes das vítimas de feminicídio, coloca seu corpo numa encruzilhada e realiza giros espiralares com um turíbulo de incenso ao som da voz de

Eleonor Roosevelt ao ler a primeira apresentação da carta de Declaração Universal dos Direitos Humanos em 1948. A presidência de uma mulher na sua comissão de elaboração, que por sua vez convida outras mulheres ativistas internacionais para redigir o seu texto, aponta para a inclusão do tema das diferentes formas de violência de género universais. Neste sentido, a arte opera como espaço de privilégio da condição de acordar o corpo do seu adormecimento resultante dos processos de capturas sociais, fazendo emergir por suas gestualidades, novos campos de denúncia, pensabilidade e afetações.

O corpo feminino e sua performatividade cada vez mais se colocam no mundo como capazes de apreender, explorar e consolidar a própria existência. É preciso entender que ele propõe um novo campo de conhecimento que não se restringe à sensorialidade plástica, como proposta historicamente pela dança teatral, nem ao que há séculos tem sido imposto pela pesquisa científica ou pelas ciências sociais. O conhecimento do corpo feminino afirma-se ainda mais como operador e agenciador de modos de conhecer o humano e sua realidade social e cultural, sem deixar de se manifestar através de uma poética e de signos. Ele constitui, assim, um sistema específico de linguagem e expressão que, a partir das suas práticas experimentais do privado, devolve à comunidade o seu papel principal de comunhão e de responsabilidade consigo e com o outro. Nesse sentido, a memória⁹ e o tempo são fatores primordiais para que esse acontecimento sobreviva, acionando uma ética e uma estética, para recuperar e atualizar suas histórias e recriar o vivido, uma vez que os depoimentos pessoais nos mostram as infinitas possibilidades criativas de resistência e de existências.

A constatação, ainda que óbvia, de que as artistas mulheres são minoria, nos revela muito de suas exis-

7 Organizações como Women Artists in Revolution (WAR) em 1969, o Ad Hoc Committee of Women Artists em 1970, o Los Angeles Council of Women Artists (LACWA), 1970, o AIR – Artists – in – residence (NY – 1972) e o The Women’s Building (LA- 1973-1991) sendo este último encabeçado pela artista Judy Chicago.

8 Acessar ao vídeo-dança e ao registo da Instauração Performativa de “Encruzilhada” em AnaVitória (2021).

9 A questão da memória é de extrema relevância no debate sobre o corpo, a incorporação, a identidade, o género, os arquivos e repertórios que este tema requer. A autora deste ensaio publicou a sua tese num livro intitulado “Dança: Criação autobiográfica e memória” (Freire, 2022).

tências subterrâneas e das dimensões de vidas, que atravessam séculos de acúmulos de comportamentos reprimidos. No entanto, podemos, através das memórias (corporais), recuperar legados, desejos, (g)ritos e visceralidades, como também evocar sonhos fantasmáticos, que expõem fraturas traumáticas encarnadas em seus corpos subestimados. É facto incontestável o papel desempenhado por essas artistas “feministas” que desde meados do século XX vêm promovendo movimentos disruptivos no encontro da Arte-Vida, sem desconsiderar o “Protofeminismo” anterior ao século XX, corrente filosófica que antecipou conceitos feministas modernos. O que nos ajuda a concluir o Corpo Feminino como um lugar de fronteira ou seja, na medida em que algo começa a acontecer ao se deslizar de um território (quer seja privado) para outro. Algo que se desenraiza, desloca e se desoculta.

Ao olharmos em retrospecto o papel inaugural do corpo feminino nas artes na modernidade como posto acima, este, declama e reclama um Eu. O que aponta também para uma posição ética e política uma vez que coloca em cena, frente a si e ao seu público, as pessoas, sujeitos contemporâneos e suas questões. Não só pessoais como também sociais e culturais,

pela tomada de decisão de como o sujeito quer se relacionar com o público a partir do privado, o que deseja e o que lhe é possível expor e da forma que lhe parece verdadeira e familiar. Tomar posição em relação à sua própria vida e seus atravessamentos afetivos, sociais e educacionais frente à realidade hoje, é também uma posição crítica. Abrindo-se, deste modo, à possibilidade de uma universalização da experiência, consequente da abertura da identificação à experiência diversa do Outro, podendo convergir-se justamente porque seu tratamento é poético.

Certamente que podemos considerar que o espaço performativo hoje vem de facto conquistando esse “quarto todo seu” ainda que, em mais um ato de insubmissão, como bem sugeriu outra artista mulher chamada Lou Andreas-Salomé, 1861-1937, “O mundo não te vai oferecer nada, acredita. Se queres uma vida, rouba-a” (Lauwers, 2020, p. 14).

Conflitos de interesses

A autora declara não haver qualquer conflito de interesses.

Referências

- Abramovic, M. (2005). Marina Abramovic’ conversa com Ana Bernstein.
- Bernstein, A. (2005). Marina Abramovic’ conversa com Ana Bernstein. *Caderno Videobrasil. Associação Cultural Videobrasil*, 1, 126-137.
- Abramovic, M. (2017). *Pelas paredes: Memórias de Marina Abramovic*. Editora José Olympio.
- Banes, S. (1999). *Greenwich Village 1963: Avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rocco.
- Barros, R. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Relacionarte.
- Borzello, F. (2016). *Seeing ourselves: Women’s self-portraits*. Thames & Hudson.
- Butler, J. (2015). *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética*. Autêntica.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Fisher-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Orfeu Negro.
- Fisher, S. (2017). *Mulheres, performance e ativismo feministas decoloniais*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13, Women’s World Congress, Anais Eletrônicos (pp. 1-10). http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498851059_ARQUIVO_Fazendo_Genero_2017.pdf

- Freire, A V. (2022). *Dança: Criação autobiográfica e memória*. Editora 7Letras.
- Grosenick, U. (2003). *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Taschen.
- Lauwers, S. (2020). *Tudo o que eu quero*. Fundação Calouste Gulbenkian (Catálogo de exposição).
- Lopes, B. (2009). A performance da memória. *Sala Preta*, 9, 135-145. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>
- Miyada, P. (2022). *Pssssiiuuu... Anna Maria Maiolino*. Instituto Tomie Ohtake, Editora Tomie Ohtake.
- Parente, A. (2014). Alô, é a Letícia?. *eRevista PerFormaTus, Inhumas*, 2(8), 1-18. <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>.
- Ramos do Ó, J. (2010). Para uma crítica das artes da existência e da ideia de consciência na modernidade: A problematização foucaultiana. In P. Vicentini, M. H. Abrahão (Orgs.), *Sentidos, Potencialidades e usos da Auto(Biografia)* (pp. 19-48). Cultura Acadêmica.
- Rolnik, S. (1999). Molda-se uma alma contemporânea: O vazio-pleno de Lygia Clark. In R. Carvajal, A. Ruiz, S. Martin & Museum of Contemporary Art (Eds.), *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art (Catálogo de exposição). https://caosmo-se.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf
- Rolnik, S. (2005). *Afinal o que há por trás da coisa corporal?*. Núcleo de Subjetividade da PUC-SP. <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>
- Woolf, V. (2022). *Um quarto só meu*. Infinito Particular.