

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

**BEATRIZ NASCIMENTO TRILES**

**CORPOS FEMININOS NA PERFORMANCE: POR UMA ATIVAÇÃO DE SI E  
SUBVERSÃO DA FETICHIZAÇÃO E DAS VIOLÊNCIAS**

NITERÓI  
2022

BEATRIZ NASCIMENTO TRILES

**CORPOS FEMININOS NA PERFORMANCE: POR UMA ATIVAÇÃO DE SI E  
SUBVERSÃO DA FETICHIZAÇÃO E DAS VIOLÊNCIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes

Orientadora: Prof. Dra. Viviane Matesco

Niterói

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

T829c Triles, Beatriz Nascimento  
Corpos femininos na performance : por uma ativação de si e  
subversão da fetichização e das violências / Beatriz  
Nascimento Triles ; Viviane Matesco, orientadora. Niterói,  
2022.

101 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2022.m.15431719742>

1. Performance. 2. Artes Corporais. 3. Feminismo. 4.  
Produção intelectual. I. Matesco, Viviane, orientadora. II.  
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

**BEATRIZ NASCIMENTO TRILES**

**CORPOS FEMININOS NA PERFORMANCE: POR UMA ATIVAÇÃO DE SI E  
SUBVERSÃO DA FETICHIZAÇÃO E DAS VIOLÊNCIAS**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Viviane Matesco  
(Orientadora)  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dra. Mariana Pimentel  
(Examinadora Interna)  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dra. Elisa de Magalhães  
(Examinadora Externa)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Niterói

2022

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que de alguma forma participaram de maneira direta ou indireta do meu percurso acadêmico e de vida.

Agradeço à minha família por todo suporte, por cada incentivo, pela paciência nos momentos difíceis que se passaram durante a pandemia e, sobretudo, ao amor ao longo de todo esse tempo.

Agradeço aos amigos por todo afeto trocado, pelas inspirações de ideias e por tornarem tudo mais leve e divertido.

Agradeço, igualmente, à Professora Doutora Viviane Matesco por ter aceitado me orientar e ter oferecido todo esse apoio acadêmico com solicitude e disponibilidade.

Não é violento querer sempre tanto, com tanta gana? Escrevo essa pergunta no diário. Escrevo sobre nunca ter sabido ser dessa espécie morna de gente, que não arde nem queima, que almeja pouco, sem seiva, sem pulso, sem carne, sempre desprezei as águas paradas, só me satisfaço quando arrastada pela correnteza, quando com o coração incendiado e o ventre em chamas.

Lua Menezes – Rio Profano

## Resumo

A presente dissertação objetiva discutir os corpos femininos na performance artística, levando em consideração uma estética feminista que preza por uma ativação de si e subversão da perspectiva de fetichização dos corpos femininos e das violências de gênero. Os corpos femininos, enquanto corpos marcados social e culturalmente por imposições, marginalizações e estigmatizações, ao se tornarem ferramentas artísticas da performance, passam a ser, também, um gesto crítico-político criador, na medida em que, mediante sua estética subversiva, atuam como instrumentos suportes de criação de novas possibilidades de discurso. Destarte, é por intermédio da análise crítica de alguns trabalhos performáticos das artistas Regina José Galindo, Ana Mendieta e Celeida Tostes que tornar-se-á possível trazer essas temáticas à tona nessa pesquisa.

**Palavras-chave:** Corpos femininos – Performance – Subversão

## **Abstract**

The present dissertation aims to discuss the female bodies in artistic performance, taking into account a feminist aesthetic that values an activation of self and subversion of the perspective of fetishization of female bodies and gender violence. The female bodies, as bodies socially and culturally marked by impositions, marginalizations and stigmatizations, by becoming artistic tools of performance, they also become a creative critical-political gesture, to the extent that, by its subversive aesthetics, act as supporting instruments for the creation of new possibilities of discourse. Thus, it is through of critical analysis of some performative works by artists Regina José Galindo, Ana Mendieta and Celeida Tostes that it will become possible to bring these themes to the fore in this research.

**Keywords:** Female bodies – Performance – Subversion

## LISTA DE IMAGENS

**Figura 1** – PROFANA, Ventura. *Universal é o Reino das Bichas*. 2017

**Figura 2** – GIRLS, Guerrilla. *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu?* 2017

**Figura 3** – MATTIUZZI, Musa Michelle Mattiuzzi. *merci beacoup,blanco!* 2012

**Figura 4** – VITORINO, Castiel. *Quem é você pra deitar em minha cama?* 2020

**Figura 5,6,7** – MENDIETA, Ana. *Untitled (Glass on Body Imprints)*. 1972. Fotografias coloridas impressas em 1997. Painéis de 50,8 x 40,64 cm.

**Figura 8,9** – MENDIETA, Ana. *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*. 1972. Oito estampas de cor cromogênicas, impressas em 1997. Dimensão 48,9 x 32,4 cm.

**Figura 10,11** – GALINDO, Regina José. *Recorte por la línea*. 2005. Performance fotografada por Alejandra Herrera.

**Figura 12** – BERNARDINI, Élle de. *Bárbaros*. 2015-2018

**Figura 13** – MATTIUZZI, Musa Michelle. *Experimentando o vermelho em dilúvio*. 2014

**Figura 14** – GALINDO, Regina José. *La Manada*. 2018. Performance fotografada por José Luis Isquierdo.

**Figura 15,16** – GALINDO, Regina José. *El Dolor En Um Pañuelo*. 1999. Performance fotografada por Marvin Olivares.

**Figura 17** – MENDIETA, Ana. *Untitled (Rape Scene)*. 1973. Série de fotografias coloridas impressas em 2001. 40,64 X 50,8 cm.

**Figura 18** – FELINTO, Renata. *Danço na terra em que piso*. 2014

**Figura 19** – VITORINO, Castiel. *Comigo-ninguém-pode*. 2018

**Figura 20** – TOSTES, Celeida. *Rito de passagem*. 1979. Performance fotografada por Henry Stahl.

**Figura 21** – MENDIETA, Ana. *Siluetas Series*. 1973-1980. Série de fotografias produzidas pela própria artista.

# SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. CAPÍTULO 1: CORPOS FEMININOS NA PERFORMANCE .....</b>	<b>16</b>
2.1. Gênero e suas problemáticas.....	16
2.2. Por uma estética feminista.....	28
<b>3. CAPÍTULO 2: POR UMA SUBVERSÃO DA FETICHIZAÇÃO .....</b>	<b>39</b>
3.1. Corpos fetichizados.....	39
3.2. Por uma subversão da fetichização .....	49
<b>4. CAPÍTULO 3: POR UMA SUBVERSÃO DAS VIOLÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>
4.1. Corpos marcados pelas violências.....	58
4.2. Por uma subversão das violências.....	67
<b>5. CAPÍTULO 4: POR UMA ATIVAÇÃO SUBVERSIVA.....</b>	<b>75</b>
5.1. Ativação de si e suas potências.....	75
5.2. Por uma subversão das lógicas de opressão .....	83
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>91</b>
<b>7. POSFÁCIO .....</b>	<b>94</b>
<b>8. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Quando discorremos sobre o corpo na performance artística podemos pensá-lo como uma fonte múltipla de significados e potências, constantemente em expansão, que se inscrevem entre o ficcional e o real. Então, na medida em que analisamos a execução das performances, percebemos que o artista é concomitantemente autor-criador do ato proposto e objeto artístico que constrói suas narrativas e simbologias no decorrer do trabalho.

Uma ação que à primeira vista pode parecer ordinária, comum, na performance se reveste de simbolismos que criam novos entendimentos para aqueles gestos, tornando-os arte. Nesse sentido, por meio da arte performática há uma revalorização simbólica do corpo, uma vez que é dele que partem todas as proposições artísticas e, por meio delas, a obra ganha formas e incorpora significados. Com isso, a performance torna o corpo do artista ferramenta suporte necessária para se pensar o que implica a construção desses gestos, que tecem discursos e atravessamentos.

O corpo [...] não idealizado fora esquecido na arte, daí a primazia da experiência corporal. [...] Para os artistas, o corpo é meio novo e garantia de autenticidade: o lugar que se deve transformar a condição do indivíduo alienado para a de um homem livre e autêntico. A incorporação do corpo pela arte [...] significa uma subversão de interditos e faz o espectador testemunha de uma transgressão às regras sociais, religiosas e culturais (MATESCO, 2016, p. 77).

O corpo do *performer* é, então, deslocado de seu lugar de corpo cotidiano e transformado conforme se torna objeto artístico. Esse corpo em presença viva passa a operar como linguagem artística, suporte de discursos existenciais e sociais. É um corpo que se tensiona entre as suas próprias problemáticas, enquanto corpo micropolítico e as problemáticas da existência social, macropolítica. Desse modo, como afirma Jorge Glusberg, “[...] as *performances* realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (GLUSBERG, 2005, p. 72).

É desse corpo performático que partem as intenções do artista, as sensações e afetos causados ao público<sup>1</sup> e os atravessamentos mútuos que se sucedem dessa manifestação artística. Assim, um corpo em performance não é um corpo desencarnado de suas vivências, de suas histórias e de seus modos de habitar o mundo, mas, sim, se apresenta como um gesto visceral e enquanto tecnologia que se lança aos espectadores, seja direta ou indiretamente, criando uma narrativa e/ou uma provocação que não está descolada daquilo que o próprio artista experiencia.

[...] Não se trata, tal qual no passado, de diluir o gesto artístico numa utopia política distante, ou de aceitar o campo estético como promessa de felicidade, mas sim de refazer, a todo instante, sob o crivo da igualdade, as condições com que operamos, sensível e politicamente, o espaço do ‘comum’ (MEDEIROS; MONTEIRO, 2007, p. 193).

Entretanto, não podemos tratar sobre performance e desdobrar seus pormenores sem levar em consideração os elementos normativos culturais, sociais e políticos na qual se encontra. Quando discursamos sobre os corpos, não podemos pensá-los de modo apartado desses contextos políticos nas quais se inserem, afinal o corpo é também um território político. Nesse sentido, discutir sobre os elementos políticos das obras constitui o *background* fundamental para se entender o que determinadas proposições artísticas nos apresentam, já que seus pontos críticos se encontram inscritos em um constante confronto com esses contextos nos quais vivemos e estamos imersos. Por essa razão é de suma importância encarar os corpos como formas políticas de embates discursivos.

Os espaços produzidos por um corpo em presença na performance se mostra enquanto espaço relacional. É um espaço que não é essencializado e nem pré-classificado ou dado a priori, mas um espaço constantemente dinâmico, no fluxo das reflexões trazidas por meio das trocas entre os corpos, suas energias, pesos, focos e tempos transcorridos. Diante disso, “os espaços inventados pelas artes do corpo, deslizam labilmente nas potências dessa linguagem muda, provocando descentramentos – por vezes desatinos – que estão para aquém e além da palavra” (Ibidem, p. 185).

Consequentemente, ao mesmo tempo em que rompemos, por meio da performance, com formas representacionais tradicionais de conceber a arte, construímos também novas possibilidades críticas a partir do corpo. O *performer* pode ser visto, então, como um agente

---

<sup>1</sup> É importante salientar aqui que nem sempre o público está presente diretamente na performance, já que as vezes o trabalho do artista se encontra em videoperformance ou fotoperformance. Entretanto, ainda sim, esses trabalhos se voltam para o contato com o outro e com essa relação de troca, mesmo que indiretamente, buscando uma ativação política.

transformador subversivo. “[...] A performance legitima-se buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte por meio de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço ou com o social, ou ainda analisando a relação entre o artista e o público” (MATESCO, 2016, p. 100).

Entre várias performances que testam os limites, as sensações, as formas de fazer arte e de produzir discursos por meio do corpo, diversas artistas – como Regina José Galindo, Celeida Tostes e Ana Mendieta – exploraram criticamente essas noções. Nessas proposições, o corpo performático se torna um espaço crítico, já que cada performance dessas artistas contém em si um espaço de resistência, de ruptura subversiva que confronta uma lógica social sistemática, visando a uma possível reflexão crítica em meio à experimentação.

Nesse sentido, podemos observar nos trabalhos das artistas mencionadas acima que executar uma performance, na perspectiva de um corpo que é constantemente atravessado por problemáticas político-sociais, faz com que a força crítica da obra opere em um patamar de subversão. Isso se dá na medida em que um corpo feminino, ao estar inserido na performance, carrega consigo possibilidades críticas que podem questionar e subverter feridas sociais patriarcais enraizadas como, por exemplo, a objetificação desses corpos e as violências de gênero.

Consequentemente, tendo em vista este recorte de gênero e identidade no qual inscrevo a realização dessa pesquisa, faz-se necessário discorrer sobre a importância da estética atrelada às performances realizadas pelas artistas. Assim, levando em consideração que as performances apresentam questões e problemáticas relacionadas diretamente aos corpos femininos, é indispensável trazer à tona uma estética feminista.

Uma estética feminista é aquela que entende os diferentes corpos femininos como territórios de reivindicações político-existenciais por meio da arte. É, portanto, uma utilização do corpo como modo de busca constante por uma transmutação dos discursos de poder enraizados nas bases da sociedade patriarcal e, ao mesmo tempo, criação de novas potências artísticas.

Vale salientar que entre diversas questões que poderiam ser abordadas, quando se trata dos impactos que os corpos femininos trazem ao estarem inseridos na performance, três temáticas principais foram responsáveis por afetarem as abordagens críticas das obras de

Galindo, Mendieta e Tostes. A saber, a crítica à fetichização – que produz constantemente uma hipersexualização sobre os corpos das mulheres –, a crítica às violências de gênero – que produzem discursos e ações que marcam esses corpos, tornando-os marginalizados no que tange às suas existências em sociedade – e a reflexão sobre a construção e valorização de potências que atravessam esses corpos em luta.

Mais do que apenas criar novas formas para pensar os espaços sociais, por meio das artes corporais, os corpos femininos, quando inseridos na performance, criam possibilidades de gestos que subvertem o lugar comum a partir do qual esses corpos são corriqueiramente pensados. Assim sendo, Mendieta, Tostes e Galindo, ao fazerem performance por via de uma estética feminista, fomentam novas chaves críticas para analisar as produções de discursos sobre questões político-sociais de gênero, por meio das artes contemporâneas.

Levando em consideração uma estética feminista, torna-se evidente que, ao tratarmos dos corpos femininos nas performances, diversas temáticas e problemáticas surgem, impondo a necessidade de serem enfatizadas por meio dessas propostas artísticas. Levando isso em consideração, a presente pesquisa, na medida em que ressalta a performance enquanto proposta desfetichizadora dos corpos femininos, enquanto crítica às violências de gênero e enquanto construtora de potências corporais, tem o objetivo de evidenciar o caráter profundamente subversivo que esse meio artístico pode criar. Desse modo, fazendo uso das obras performáticas de Mendieta, Galindo e Tostes, esse trabalho pretende produzir e desdobrar um pensamento acerca de como esses corpos na performance tornam-se potências crítico-políticas, sendo capazes de produzir discursos emancipatórios.

Portanto, em um primeiro momento da pesquisa, serão esmiuçadas as questões sobre gênero, identidade e a proposta política-existencial de prezar por uma estética feminista do fazer artístico performático. Em um segundo momento, será trabalhada a problemática da fetichização corporal feminina e, concomitantemente, as nuances de desfetichização corporal que podem se desdobrar através das performances. Posteriormente, em um terceiro momento, será desenvolvida a questão da crítica às violências de gênero e aos contextos de poder implicados nessas violências. Por fim, em um quarto momento da pesquisa, será explorada a criação de potências corporais e existenciais que podem ser construídas através dos corpos femininos na performance.

Contudo, é fundamental ressaltar que as análises teóricas focalizadas aqui não buscam essencializar ou encerrar as possibilidades daquilo que poderia estar atrelado às formas identitárias do ser mulher em uma sociedade patriarcal. Assim, a presente dissertação busca estabelecer uma discussão sobre os corpos femininos na performance, levando em consideração as limitações críticas, conceituais e existenciais no que tangem as definições de corpo e sujeito feminino esboçadas enquanto discursos linguísticos, pois essas são construções político-sociais permanentemente em aberto e em constantes devires revolucionários e inventivos.

[...] Comportamentos de gênero são aprendidos, negociados e produzidos no contexto cultural, mas o corpo e a sexualidade não são entidades naturais e fixas, e sim inacabadas e instáveis. Após considerarmos tantas categorias de espaço, lembremo-nos da inadequação de nossas próprias limitações, e do papel fundamental do performer em nos reconectar com aquele espaço transitório composto de possibilidades infinitas (MEDEIROS; MONTEIRO, 2007, p. 37).

## 2. CORPOS FEMININOS NA PERFORMANCE

### 2.1. Gênero e suas problemáticas

Seja no campo artístico, seja em qualquer outro campo do saber, quando tratamos sobre corpo, não discorremos sobre uma matéria-espaco em branco, que seja universal e uniforme. Discutir sobre corpo é, necessariamente, discutir, também, sobre as marcas simbólicas construídas sobre ele. Por essa razão, as questões relacionadas a gênero estão igualmente atreladas a esta discussão, pois os marcadores de gênero implicam em determinados modos de configurações corporais, comportamentais e, conseqüentemente, implicam na maneira como essas configurações diversas carregam os marcadores sociais identitários.

À vista disso, quando conceituamos o termo “mulher”, por exemplo, uma série de pressuposições político-sociais simbólicas são subentendidas a partir deste conceito, marcando a maneira como aquelas que foram subjugadas por meio desta designação existem em sociedade. Antes mesmo de nascer, quando o indivíduo ainda está em seu processo de formação vital, ao ser designado como pertencendo a um determinado sexo passa a estar imerso automaticamente em significações e atribuições pré-estabelecidas a ele. Então, podemos perceber que “sexo” e “gênero” não existem como categorias estritamente separadas, mas, sim, como categorias que se afetam mutuamente nesse campo discursivo.

As relações político-sociais envolvem, necessariamente, uma produção de discurso. Como enfatiza o filósofo francês Michel Foucault, a própria história da sexualidade – e poderíamos estender esta noção para o processo que engendrou historicamente a construção dos gêneros – pode ser definida como uma história de produção de discursos de verdade, determinantes de condutas, comportamentos e ações. Desta maneira,

[...] A conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção; [...] Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico. [...] Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram (FOUCAULT, 1988, p. 29).

Nessa perspectiva, é no interior da linguagem que os significados e desdobramentos daquilo que entendemos a respeito das noções de gênero vão sendo articulados e fomentados, de modo que pareçam intrinsecamente “naturais”. Mascaradas pelas definições biologizantes, as formas tradicionais de conceber o gênero tecem, então, conceituações que pretendem assentar e estagnar suas categorizações. O que se busca discursivamente é elaborar conceituações que deem conta de definir os sujeitos dos discursos, produzindo verdades sobre seus significados e, assim, efeitos políticos que moldam os aparatos sociais.

Ao buscarmos genealógicamente as raízes das concepções acerca de gênero, tal como as conhecemos atualmente, não encontramos um marco histórico específico, um momento de virada ou mesmo “antecedentes originários” a respeito desta conceituação. Contudo, podemos vislumbrar, em determinados períodos históricos, vestígios que podem ser pertinentes a fim de que possamos analisar um pouco melhor as construções político-sociais de gênero.

Pensando na narrativa majoritariamente difundida como parte da história ocidental, quando analisamos o cenário Grego Antigo, por exemplo, podemos notar que a condição de gênero era fundamentada em um panorama de hierarquia e subordinação. Mulheres não eram consideradas cidadãs<sup>2</sup> e suas vivências sociais eram restritas, sobretudo, ao lar e à tarefa de procriação. Embora existissem algumas diferenças significativas entre mulheres espartanas e mulheres atenienses – já que as mulheres de Esparta poderiam gerenciar as terras da família na ausência de seu marido e possuíam permissão para praticar atividades físicas, enquanto as atenienses não podiam – ainda sim, a condição político-social das mulheres era de pouca autonomia.

No Período Medieval, a perspectiva judaico-cristã foi abundantemente responsável por definir e qualificar as peculiaridades imputadas ao gênero feminino em um posicionamento dualista. Por um lado, existia o modelo ideal da mulher virtuosa, inspirada pela figura da Virgem Maria, representativa do papel da mulher casta, mãe e obediente a seus superiores – no caso, as figuras masculinas. Por outro lado, existia a figura da mulher impura, o anti-modelo, retratada na figura de Eva, representando a mulher libertina, rebelde, a “bruxa”, responsável pelo pecado original da humanidade.

---

<sup>2</sup> É importante salientar que a condição de não-cidadania deste período não se restringia somente às mulheres, já que para ser considerado um cidadão, além de obrigatoriamente ter que ser do gênero masculino, era necessário ter nascido na Pólis e ser possuidor de terras.

Levando em consideração essa perspectiva medieval, a caça às bruxas neste período foi simbolicamente responsável pela segregação entre gêneros. A iniciativa política das autoridades estatais, religiosas e filosóficas da época, empenhou-se incessantemente em dismantelar o poder social das mulheres, forjando ideais de santidade a serem buscados, em concomitância com a perseguição àquelas que se opusessem a este tipo de sujeição.

Nesse sentido, apesar da forte exclusão das mulheres na participação político-social no Período Antigo, podemos notar que o desenrolar dessa condição de subordinação se estendeu amplamente para o Período Medieval. A subordinação feminina a um tutor masculino, nos contextos de época retratados – podendo ser ao pai, quando jovem, e ao marido, após se casar – foi ainda mais agravada, na medida em que aquelas que não fossem subservientes a essa tutela, encontrando seu papel no ideal de castidade e obediência, poderiam ser perseguidas e punidas.



---

<sup>3</sup> Ventura Profana, *Universal é o Reino das Bichas* (2017).

É importante salientar que embora não se possa dizer que o período considerado medieval tenha ocorrido, com características idênticas ao universo europeu, nos países colonizados<sup>4</sup>, os ideais judaico-cristãos e as leis patriarcais nele fomentadas foram vagarosamente incorporados no decurso do violento processo colonizador. Por um lado, os ideais de feminilidade, servidão e obediência, incrementados posteriormente, no decorrer da modernidade, ocasionaram às mulheres brancas, de classe média e alta, o confinamento ao lar e a preservação de uma imagem idealizada – embora fosse às custas do papel de submissão. Por outro lado, esses mesmos ideais, quando aplicados às mulheres negras e de classes baixas, foram responsáveis pela degradação e violentação destas, já que não eram reconhecidas como os pares ideais para casar e perpetuar os ideais burgueses de família.

[...] É importante entender o quanto a imposição desse sistema de gênero forma a colonialidade do poder, e o tanto que a colonialidade do poder forma esse sistema de gênero. A relação entre eles segue uma lógica de formação mútua. [...] Conceber o alcance do sistema de gênero do capitalismo eurocêntrico global é entender até que ponto o processo de redução do conceito de gênero à função de controle do sexo, seus recursos e produtos, constitui a dominação de gênero (HOLLANDA, 2020, p. 72-73).

Consequentemente, diante desse recorte de estudos e críticas pós-colonialistas<sup>5</sup>, o processo colonizador foi, ao mesmo tempo, responsável pelas segregações e discriminações raciais e culturais e, também, pelas segregações e discriminações entre gêneros. Como afirma a teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Nessa perspectiva, a forma como os gêneros e seus papéis são entendidos e definidos é, em grande parte, produto da maneira como foram sendo fabricados e moldados categoricamente do Período Antigo até os dias atuais. Assim, mesmo que fizéssemos uma busca genealógica mais apurada, observaríamos que não há, de maneira marcadamente pontual, “antecedentes de gênero” ou um momento crucial, na qual o gênero feminino passasse a ser subjugado pelo patriarcado. Como aponta a historiadora austríaca Gerda Lerner,

---

<sup>4</sup> Já que a cronologia histórica, tal como a concebemos ocidentalmente, é demasiadamente eurocentrada e, em função disso, o período dito “Medieval”, tal como o caracterizamos, foi um marcador histórico restrito à história dos países europeus.

<sup>5</sup> O pós-colonialismo, enquanto perspectiva de estudos e críticas, busca compreender a história a partir dos processos globais de colonização e suas consequências político-sociais que nos impactam até os dias atuais. Para maiores esclarecimentos, consultar HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Procurar origens é, no fim das contas, pensar que o que somos hoje é algo além do produto de nossa história e nosso mundo social do presente, e, de forma mais específica, que nossos sistemas de gênero são primordiais, transistóricos e essencialmente imutáveis. Nossa busca, portanto, torna-se uma busca pela história do sistema patriarcal. Dar historicidade ao sistema de dominância masculina e afirmar que suas funções e manifestações mudam ao longo do tempo é romper com a tradição oferecida (LERNER, 2019, p. 68).

Destarte, é importante analisarmos que o processo que moldou e permanece moldando as hierarquizações de gênero se efetiva na medida em que se constroem produções contínuas de performatividade de gênero, responsáveis por alimentar as noções daquilo que entendemos por “sujeito feminino”. Como enfatiza a filósofa norte-americana Judith Butler, “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2020, p. 240).

Levando isso em consideração, a maneira como os gêneros se portam e mostram suas nuances performativas cria codificações que, pouco a pouco, determinam o que é ter um corpo de um gênero específico. Desta maneira, as performatividades de gênero fundamentam no imaginário social coletivas premissas de “modos de uso” de gênero, ou seja, das maneiras como os indivíduos fazem uso das linguagens performativas corporais, das formas de se vestir e das formas comportamentais.

É nesse sentido que o papel político-social da história eurocentrada colonizadora, atrelado às repetições performativas de gênero, são os aparatos que produzem, naturalizam e normatizam os papéis de gênero. Assim sendo, além de produzirem constantemente um mecanismo para determinar e fixar os limites, os comportamentos, os valores sociais, as práticas sexuais e as formatações corporais, as performatividades de gênero impostas buscam circunscrever, também, as produções de subjetividades.

Performatividade de gênero, de modo geral, pode ser compreendido, então, “como fenômeno inconstante e contextual, [...] **que** não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (Ibidem, p. 33, grifo meu). Nesse sentido, quando discorreremos sobre questões de gênero, é importante ter em vista que eles fazem parte de construções simbólicas, históricas, políticas, culturais e subjetivas criadoras de categorias, que são melhor compreendidas quando analisadas de modo situacional e relacional.

Ao pensarmos em gênero de modo situacional compreendemos que o conceito “mulher” não denota uma categoria uniforme e cristalizada pela ação do tempo. Podemos considerar isso quando observamos, por exemplo, a diferença entre o modo como os papéis de gênero agem no cotidiano de mulheres brancas e como agem no cotidiano de mulheres negras ou indígenas. Atrelado às questões do sexismo, o racismo estruturalizado na sociedade patriarcal colonizadora na qual vivemos incide diretamente na maneira como esses corpos são duplamente subjugados.

Muitos estudiosos têm criticado o gênero como um conceito universal e têm mostrado a medida em que ele é particular a políticas de mulheres anglófonas/americanas e brancas [...]. Talvez a crítica mais importante de articulações feministas de gênero é aquela feita por uma série de estudiosas afro-americanas que insistem que [...] de forma alguma o gênero pode ser considerado fora da raça e da classe. Esta posição levou à insistência sobre as diferenças entre as mulheres e a necessidade de teorizar múltiplas formas de opressão, particularmente sobre as quais as desigualdades de raça, gênero e as desigualdades de classe são evidentes. [...] As discussões centraram-se sobre a necessidade de atentar-se ao imperialismo, à colonização e outras formas locais e globais de estratificação, que emprestam peso à afirmação de que o gênero não pode ser abstraído do contexto social e outros sistemas de hierarquia (OYEWUMI, 2004, p. 3).

Analisando esses aspectos, torna-se claro que, apesar de estarem circunscritos sob a lógica do sistema patriarcal, os modos de existência dos corpos femininos e as situações nas quais se encontram não são idênticas, o que torna os efeitos dessa lógica ainda mais perversos para alguns destes corpos. Assim, embora exista um sistema patriarcal responsável pela segregação entre gêneros, os efeitos que ele produz são variados e se intensificam ainda mais quando associados às questões raciais e às questões de classe. Portanto, ao pensarmos nas problemáticas das conceituações de gênero de modo situacional, compreendemos que não existe uma análise universal e conciliatória para se pensar as questões enfrentadas pelos corpos femininos, mas, sim, análises que ampliam os processos existenciais, levando em consideração os contextos político-sociais singulares dos corpos e seus dilemas.

Ignorar as diferenças de raça entre mulheres e as implicações dessas diferenças representa a mais séria ameaça à mobilização de forças das mulheres. Enquanto as mulheres brancas ignoram seu privilégio natural de brancura e definem a mulher apenas em termos de sua própria experiência, as mulheres de cor se tornam “outras”, as forasteiras cuja experiência e tradição são “exóticas” demais para se entender (HOLLANDA, 2019, p. 242).

Atrelado a isso, é necessário enfatizarmos, também, a maneira como as categorias de gênero vão sendo constituídas de modo relacional. Discorrer sobre gênero requer,

necessariamente, que o pensemos a partir das construções e implicações institucionais históricas. É no interior das instituições de poderes políticos patriarcais que as noções de “feminilidade”, atreladas ao gênero feminino, são forjadas.

As concepções tradicionais de feminilidade, que foram historicamente associadas ao gênero feminino, estiveram intrinsecamente relacionadas às formas de valorar hierarquicamente esses corpos. Desse modo, a falta de protagonismo político na sociedade ao longo da história tradicional<sup>6</sup> foi legitimada e justificada por essas supostas características essencializadas associadas ao gênero feminino<sup>7</sup>. Assim, o enraizamento de uma suposta “essência feminina” no imaginário coletivo fortalece e alimenta a disparidade entre gêneros, moldando as engrenagens do sistema patriarcal.

Nesse sentido, quando evocamos a maneira como historicamente os corpos femininos foram subjugados, podemos notar que os reflexos e discursos institucionais pouco mudaram, já que a lógica de opressão discursiva que hierarquiza os corpos permanece refletindo na maneira como os corpos femininos experienciam no cotidiano as discrepâncias entre gêneros. Com efeito, embora inúmeras conquistas político-sociais<sup>8</sup>, do ponto de vista jurídico, tenham sido alcançadas nos últimos cem anos, é notório que somente as leis não são suficientes para mudar as dinâmicas patriarcais. É necessário, sobretudo, uma mudança de paradigma, que se dá na medida em que tecemos discursos e na medida em que estes se movimentam em um circuito nutrido pela ação.

O sistema patriarcal se encontra tão fortemente enraizado não somente pelas leis que instaura, mas pelas forças de ação e repetição que produz. Conseqüentemente, é por essas forças, e não propriamente por meio do âmbito jurídico, que se engendram as normatividades tão fundamentais para dar sustentação a esse sistema social e cultural.

---

<sup>6</sup> Chamo aqui de “história tradicional” a narrativa hegemônica patriarcal repassada como se fosse a narrativa universal da história ocidental. No interior desta concepção histórica, como já mencionado em parágrafos anteriores deste texto, o protagonismo feminino é apresentado como algo quase nulo, quando, na verdade, aquelas que tiveram protagonismo político ficaram à margem, tendo suas narrativas excluídas da “história principal”. Para mais informações sobre isso, consultar SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

<sup>7</sup> É importante salientar que essa “essencialidade feminina” foi atribuída apenas às mulheres brancas, pois, historicamente, sobretudo ao longo dos processos colonizatórios, não se atribuiu “feminilidade” e/ou “essência feminina” às mulheres negras e indígenas. Para maior aprofundamento dessa questão, consultar HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

<sup>8</sup> Dentre elas, podemos destacar o direito ao voto feminino no Brasil (desde 1932), a Lei do Divórcio (Lei nº 6.515/1977), as cotas políticas para mulheres (Lei nº 9.504/1997), a Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006), a Lei do Feminicídio (Lei nº 13.104/2015), lei que criminaliza a importunação sexual (Lei nº 13.718/2018).

A forma como a “feminilidade” e a “masculinidade” são produzidas e alimentadas no interior do sistema patriarcal é o que fundamenta a heteronormatividade como um modo de existir compulsório e necessário, a fim de produzir os efeitos desproporcionais entre gêneros. Normatiza-se a heterossexualidade como premissa natural e socialmente aceita, na medida em que se fundamentam, também, as premissas de gênero pautadas em binarismos, nas quais a relação se dá entre um “sujeito” e um “outro”. Desta forma, as identidades de gênero vão sendo moldadas e reproduzidas de maneira a perpetuar aquilo que se espera que elas sejam dentro dessa lógica sistemática.

Uma vez que o gênero feminino é representado patriarcalmente como o gênero não universal<sup>9</sup>, ou “segundo sexo”, como enfatiza a filósofa francesa Simone de Beauvoir, sua existência passa a figurar no lugar da relação que estabelece com esse “sujeito universal”. “[...] Há um tipo humano absoluto que é o masculino. [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Dessarte, enquanto o sujeito masculino, ao longo da história ocidental, teve sua existência individual respaldada pelas leis, direitos institucionais e pela normatividade político-cultural, o gênero feminino foi definido ao longo dessa “mesma história” como aquele cuja existência social dependia da relação que estabelecia com esses “sujeitos universais”.

Nesse seguimento, podemos notar que a heteronormatividade associada ao sistema patriarcal foi uma maneira pela qual se estabeleceram vínculos de dominação entre gêneros. Na medida em que, culturalmente, existe um modelo pautado em um binarismo dicotômico e valorativo “homem x mulher” e, considerando-se que o arranjo que normativamente decorre de uma suposta “conciliação entre gêneros” seja um vínculo sexual, a maneira como essa relação se fundamenta é dissemelhante. Assim, podemos afirmar que o modelo heteronormativo, estabelecido e imposto como peça fundamental do sistema patriarcal, não atinge negativamente somente pessoas de gêneros e/ou sexualidades dissidentes - parte da comunidade *LGBTQIA+* - mas, também, as próprias pessoas heterossexuais e cisgênero, já que cria formas de se relacionar repletas de disparidades.

---

<sup>9</sup> Refiro-me aqui, justamente, à maneira como discursivamente - e simbolicamente também - como reflexo social e político, a palavra “homem”, bem como os plurais que envolvem as pessoas do sexo masculino, é utilizada enquanto conceito para universalizar a humanidade.

Tendo isso em vista, depreendemos que o modo como socialmente a heteronormatividade se faz compulsória nos modos de existência fundamenta também as premissas de dominação sexual. Essa sujeição, na qual um gênero se impõe colonizatoriamente sobre outro, pode ser considerada uma colonização dos desejos e uma determinação das linguagens corporais.

Na medida em que o campo dos desejos é colonizado pela lógica heteronormativa, o papel do gênero feminino passa a estar atrelado ao lugar de objeto a ser desejado e não de sujeito desejante. A hipersexualização dos corpos femininos faz com que, na maior parte das vezes, sejam corpos que estão mais expostos ao olhar patriarcal, sobretudo quando se trata de corpos negros. Isso acontece devido ao processo que, desde a colonização, destituiu simbolicamente e fisicamente os corpos negros de sua humanidade mais basal, conseqüentemente tornando-os corpos objetificados e hipersexualizados. Então, aquele que vê, analisa e deseja algo/alguém se encontra em uma posição dominante, que ativamente exerce uma ação, enquanto quem é visto e desejado não escolhe sofrer um processo objetificador pelo olhar de outro.

Nessa perspectiva, uma vez que a lógica heteronormativa patriarcal incide sobre o campo dos desejos, os corpos femininos encontram-se culturalmente na posição de ser desejado e não na de sujeitos ativamente desejantes, o que produz em larga escala objetificações<sup>10</sup>. Sendo assim, todos aqueles desejos e práticas que não estão inscritos nessa lógica passam a operar em um campo disruptivo, criando outras possibilidades para se pensar os papéis de gênero que não estejam condicionadas à colonização dos desejos.

Outro ponto a ser salientado são os efeitos que os papéis de gênero geram na determinação das linguagens corporais. Quando discorremos sobre as linguagens corporais, tratamos sobre as maneiras como os discursos incidem e repercutem sobre os corpos. Mais do que apenas pensar sobre o que as falas e modos de expressão linguísticos produzem social e politicamente, é importante analisar, também, os reflexos disso no corpo.

Podemos conceber, então, que os sujeitos e os reflexos de suas interações sociais vão se produzindo no interior dos discursos. O discurso não é produzido sem que exista, junto com ele, um corpo vivido, pois discursos atravessam corpos e corpos também constroem discursos.

---

<sup>10</sup> O processo de objetificação pode ser entendido enquanto processo que retira do indivíduo a condição de sujeito autônomo para mantê-lo na posição de objeto de consumo/desejo. Nesse sentido, um corpo objetificado é um corpo que não é visto e reconhecido enquanto sujeito possuidor de vontades próprias e autonomia para tomar decisões, mas, sim, enquanto corpo submetido as vontades alheias.

Assim, são as amálgamas que acontecem entre corpos e discursos produzidos que, consequentemente, moldam categorias como gênero, etnia, classe, saberes e sexualidade.

[...] Discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos, na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso. Então, não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido de outro (BUTLER, Judith; MEIJER, Irene; PRINS, Baukj, 2002, p. 163).

Nesse sentido, é o discurso e as vivências corporais experienciadas que produzem os gêneros. Um corpo não performa individualmente e subjetivamente papéis e identidades de gênero, ele faz uso dessas performatividades a partir dos parâmetros sociais e os incorpora, em maior ou menor escala, em suas próprias vivências singulares, em um movimento que implica atravessamentos mútuos.

A maneira como uma pessoa performa seu gênero diz respeito tanto à sua própria experiência de gênero vivida, impactando no coletivo, quanto às conformações político-sociais que se apresentam e se impõem a este indivíduo, impactando diretamente em sua subjetividade. Assim, são as repetições performativas que produzem e naturalizam os gêneros e seus papéis no interior das singularidades de cada pessoa e, concomitantemente, no coletivo.

O corpo não é passivamente marcado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de relações culturais sagradas e preconcebidas. E nem o Eu atribuído de corpo pré-existe às convenções culturais que essencialmente significam esses corpos. Os atores estão sempre no palco, inseridos nas demarcações da performance. Assim como um roteiro pode ser interpretado de diferentes formas, e uma peça demanda texto e atuação, os corpos atribuídos de gênero atuam num espaço corporal culturalmente restrito e performam suas interpretações de acordo com as diretrizes existentes (HOLLANDA, 2019, p. 223).

Em meio às diversas maneiras pelas quais os gêneros performam, podemos notar, também, que alguns desses corpos se encontram mais à margem das performatividades de gênero do que outros. Quanto mais distante um corpo está de performar gênero e sexualidade nos moldes normativos patriarcais, mais se torna um “corpo abjeto” diante da perspectiva hegemônica social. Um corpo “abjeto”, como conceitua Butler, tomando de empréstimo o termo da filósofa búlgara Julia Kristeva, “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’ (BUTLER, Judith; MEIJER, Irene; PRINS, Baukj, 2002, p.161).

Essa abjeção pode ser observada como um processo sobretudo discursivo, pois, como mencionado anteriormente, são os discursos que produzem as camadas das subjetividades e as formas como essas singularidades se relacionam socialmente. Nesse sentido, o processo de abjeção, enquanto processo contínuo e que se constrói nas repetições discursivas, exclui determinados corpos do protagonismo político-social e torna suas vivências mais oprimidas.

Diante dessa perspectiva, as divisões dos papéis de gênero e a heteronormatividade compulsória, por si só, fomentam esse processo de abjeção, que é ainda mais agudo quando está também atrelado às questões de raça e classe<sup>11</sup>. Assim, embora os corpos femininos sofram a ação da abjeção, podemos afirmar que este processo acontece em diferentes níveis e não ocorre de modo universal para todas, pois se complexifica e vai se intensificando quanto mais um corpo se afasta da normatividade racial, econômica e sexual hegemônicas, ou seja, quanto mais um corpo se distancia do “padrão” homem cis-hétero branco de classe média/alta.

A fim de romper, na medida do possível, com esses padrões que criam o processo de abjeção, é necessário romper, sobretudo, com a maneira hierárquica e dicotômica de conceber e valorar os indivíduos. Fundamentada em uma visão de mundo colonial, uma perspectiva dicotômica, ao buscar dividir a forma de experienciar o mundo em pares valorativos opostos, limita e polariza o panorama político-social, hierarquizando os papéis de gênero. Desta maneira, embora seja de suma importância analisar o modo como os papéis de gênero foram sendo constituídos e como funciona a lógica hierárquica patriarcal entre eles, é necessário articular também outros modos de pensarmos gênero que não estejam dentro dessa lógica valorativa.

É primordial subverter, sobretudo, a lógica binária entre gêneros. É a partir da polarização que coloca “gênero masculino” e “gênero feminino” como par valorativo em oposição que as conceituações essencializadas e fixadas a respeito de cada gênero se fundamentam. Por conseguinte, por mais que vislumbrar um paradigma que lance nosso olhar para além das noções de gênero seja também uma forma de construir mais uma utopia, faz-se necessário criar ferramentas políticas subversivas dentro das próprias noções de gênero e

---

<sup>11</sup> É necessário salientar que quando a categoria “gênero” faz interseção com raça e classe, configura um processo de abjeção ainda mais violento para esses corpos enquadrados por esses marcadores sociais, em decorrência do engendramento de um processo de dupla opressão, a saber a misoginia atrelada ao racismo/classismo. Nesse sentido, ao discorrermos sobre as opressões de gênero, é necessário levar em consideração outros processos opressores que frequentemente estão atrelados a isso. “[...] O gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (BUTLER, 2020, p. 21).

ampliar esse processo para uma lógica que sustenta uma multiplicidade de possíveis identidades de gênero.

Conceber as noções de gênero de modo plástico, com uma capacidade conceitual e prática expansiva, que não se limita às fronteiras do universalmente constituído pelo patriarcalismo, faz com que mesmo que ainda exista um sistema de gêneros, este não se limite a um conceito fechado. Assim, podemos afirmar que “[...] **gênero** é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações” (BUTLER, 2020, p. 69, grifo meu).

Nessa direção, discorrer sobre gêneros e suas problemáticas requer que analisemos criticamente o passado histórico que nos conduziu até aqui, não para buscar uma suposta origem desse sistema, tal como o entendemos contemporaneamente, mas, a fim de investigar genealogicamente seus processos e desdobramentos que nos atravessam até hoje. Aliado a isto, é necessário, então, problematizar os papéis de gênero e pôr em questão o sistema dicotômico, restritamente binário, para que as noções de gênero possam ser esgarçadas, permitindo abranger maneiras de ser e existir que sejam plurais.

## 2.2. Por uma estética feminista

Discorrer sobre as relações entre os corpos e os meios artísticos requer que pensemos na tensão entre o corpo do artista e as problemáticas da existência social. É por meio do corpo, enquanto lugar atravessado pelos marcadores de gênero, raça, classe e sexualidades, que experienciamos as reverberações que as relações político-sociais nos causam e produzimos reflexos subjetivos que impactam direta ou indiretamente neste meio coletivo. Neste sentido, este constante tensionamento entre as forças político-sociais que nos atravessam e as forças do nosso próprio corpo, que também afetam o meio em que vivemos, fazem do corpo um corpo-agente.

Um corpo-agente é aquele que transforma os espaços que ocupa por meio de proposições artísticas, filosóficas, político-militantes e existenciais. É um corpo que se move e faz mover, pela força de ação crítica dos meios em que vive, questionando os modos como são conceituados os corpos - a partir de seus gêneros e outras categorias de análise. Desta maneira, como enfatiza a filósofa norte-americana Donna Haraway, “precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro” (HARAWAY, 1995, p. 16).

Diante desta perspectiva, as teorias críticas, aliadas aos processos de ação dos corpos e nos corpos, criam possibilidades de (re)existências que são capazes de reestruturar a maneira como os marcadores identitários são construídos socialmente. Assim, os diversos embates políticos feministas<sup>12</sup> constroem conjunturas favoráveis para subverter aqueles paradigmas que aprisionam os corpos em modos de ser pressupostos por uma lógica patriarcal normativa.

Quando inseridas no campo artístico, estas lutas feministas se desvelam como ações críticas dos meios nas quais se encontram. Tanto os espaços das galerias, museus, centros de artes, quanto os espaços urbanos sociais macropolíticos, ainda carregam em suas estruturas de poder os resquícios de um histórico social com inúmeras disparidades entre gêneros. Tal como

---

<sup>12</sup> É importante salientar que a luta feminista, embora seja uma luta com diversos recortes e ênfases – gerando, inclusive, divergências políticas –, aqui, nesta dissertação, está sendo utilizada enquanto luta enfaticamente atrelada não somente às questões de disparidades de gênero, fundamentadas pelo sistema patriarcal, mas, também, às questões raciais e às questões identitárias e de sexualidades. Portanto, é necessário enfatizar que o recorte utilizado decorre de uma perspectiva interseccionalizada.

analisado pela historiadora norte-americana da arte Linda Nochlin, embora alguns acreditem haver uma força de reconhecimento artístico imparcial, é perceptível que ao longo da história da arte ocidental as oportunidades e reconhecimentos dados a trabalhos artísticos e a seus autores foram atribuídos, majoritariamente, a artistas homens e brancos.

[...] As coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais (NOCHLIN, 2016, p. 8-9).

Com efeito, o sistema de reconhecimento do “grande artista” baseia-se na conjuntura macropolítica do sistema patriarcal e capitalista que, por sua vez, é altamente assentado pela meritocracia. A relação direta estabelecida entre mérito e poder é a premissa que determina os cânones ao longo da história, tal como nos foi apresentada. Consequentemente apesar da qualidade artística de obras consideradas clássicas, é necessário fazer questionamentos acerca da visibilidade dada a alguns artistas em decorrência do apagamento de outros.

Em um sistema patriarcal, que tem como cerne a hierarquização de gêneros, saberes e práticas artísticas, a qualidade e magnitude atribuídas às obras de arte foram amplamente baseadas na visibilidade e no sucesso dos artistas dentro das grandes instituições. Marcadores como gênero, raça, sexualidade e classe foram fatores determinantes no fomento ou exclusão de determinados artistas dos principais circuitos canônicos, já que as condições que se aproximam do “sujeito universal”, central nas instituições de poder, são estabelecidas a priori, mesmo que de maneira implícita. Assim, a condição histórica patriarcal nos leva a indagar o porquê de não estarem incluídas entre os cânones grandes artistas mulheres.

Essa é uma das formas como o feminismo afeta as instituições culturais: ele aciona uma reação em cadeia. A partir de nossos sentimentos quanto à justiça ou de nossa vontade de questionar muitas outras grandes suposições que regem a disciplina como um todo e indagar por que a história da arte se concentra tão exclusivamente em alguns indivíduos e não em outros [...]. Em outras palavras, podemos questionar toda a parafernália e os critérios da disciplina ou da instituição em que estamos trabalhando (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 74).



13

Nessa perspectiva, a fim de analisarmos as obras de algumas artistas, trazer uma abordagem estética feminista com ênfase interseccional torna-se mais do que apenas uma pretensão de corrente político-ideológica na arte. Uma estética feminista é aquela que busca investigar as problemáticas sociais arraigadas nas bases estruturais das sociedades patriarcais que envolvem as questões de gênero, interseccionadas, também, com as questões raciais, de classe e de sexualidades.

A estética enquanto campo que analisa a maneira como as sensações experienciadas através objeto artístico criam as relações entre os indivíduos e o meio no qual se encontram, quando se manifesta como politicamente ativa, dá contornos decolonizatórios à maneira de experienciar e se relacionar com o meio artístico. Deste modo, uma estética feminista contém em si o reconhecimento de que é necessário pensar nas potências micropolíticas das obras artísticas - e dos próprios artistas - como potências que estão constantemente sendo atravessadas pelas questões e demandas político-sociais. Ou seja, enquanto potências que não estão apartadas da realidade social coletiva cotidiana.

Esses trabalhos deram forma ao processo de decolonização dos corpos e sistemas de validação da arte. [...] Assim, o feminismo artístico e a crítica feminista à história da arte contribuíram para a reformulação dos valores estéticos e das representações dos corpos, ainda vitais para nós. [...] Eles forneceram novos conhecimentos de nossa sensibilidade que, sem dúvida, promoverá a emancipação estética dos cidadãos. (HILL; GIUNTA, 2017, p. 33, tradução minha)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Guerrilla Girls, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu?* (2017)

<sup>14</sup> “These works gave shape to a process of decolonization of bodies and systems for the validation of art. [...] Thus, artistic feminism and feminist criticism of art history contributed to the reworking of aesthetic values and of

O que se intenciona com esse tipo de estética, intimamente atrelada a ativações políticas e a formas de criar resistências, é que, através de alguns trabalhos artísticos portadores de possibilidades subversivas e propostas discursivas ancoradas em uma potência micropolítica experienciada pelas artistas, tais querelas relacionadas às disparidades entre gêneros e seus discursos, pretensamente hegemônicos, possam ser transmutadas. Diante disso, afirma-se uma estética feminista relacionada não somente com um campo teórico de crítica ao patriarcado e às suas instituições de poder, mas, também, articuladora de uma relação direta com forças de ações práticas e viscerais propositivas, visando a reinvidicação do corpo enquanto território de lutas políticas e existenciais.

Evidentemente que o campo artístico sozinho não é capaz de redefinir e transmutar as grandes estruturas de poder patriarcal sedimentadas ao longo dos séculos. Porém, visto que as próprias instituições de artes foram sendo moldadas por meio desse sistema, é de suma importância que outras formulações e expressões estéticas se manifestem e tomem amplitudes, a fim de serem capazes de modificar, na medida do possível, essas estruturas de poder. Assim,

A história da arte feminista tem um projeto duplo. A recuperação histórica de informações sobre mulheres produtoras de arte coexiste com uma simultânea desconstrução de discursos e práticas da história da arte em si e só pode ser realizada de forma crítica através de tal desconstrução (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 124).

É importante salientar que uma abordagem estética que objetiva um modo de operar feminista é também uma prática discursiva que coloca em jogo as fronteiras entre aquilo que é singular de cada artista – ou seja, suas subjetividades identitárias enquanto corpo feminino, que podem ser sobre corpos marcados pelas questões étnico-raciais, pelas questões identitárias que não estão dentro de uma lógica cisgênero ou pelas questões de sexualidades não heteronormativas – e aquilo que é parte do contexto político de lutas e embates coletivos.

Por mais que existam demandas sociais em comum entre aquelas que se encontram dentro de espaços compartilhados de luta e resistência, os modos de pensar e fazer uso de uma estética feminista dentro de trabalhos artísticos depende, de certa maneira, da própria narrativa que o corpo da artista carrega. Neste sentido, por mais que aqui seja utilizado o termo “estética feminista” para referenciar um modo político do fazer artístico, contestando o sistema

---

representations of bodies still vital to us. [...] They provided new knowledge of our sensibility that will undoubtedly further the aesthetic emancipation of citizens.”

patriarcal, não existe uma conceituação de estética feminista que seja universal ou que possa dar conta de definir completamente o que ela é. Contrariamente,

O ativismo, alinhado a uma estética feminista de contestação, subversão e construção de outras medidas para o corpo, práticas e desejos, se torna um potente instrumento de visibilidade, de deslocamentos e de ruptura às normas vigentes. Trata-se mais de uma aposta no inventivo, de um mergulho no abismo, que propriamente de uma corrente identitária. O ativismo, arriscamos dizer, é devires que produzem fissuras, rachaduras que cartografam os mapas dos saberes universais para dar vazão a saberes sensorializados e não cognoscíveis (LESSA; STUBS; TEIXEIRA-FILHO, 2018, p. 16).

Uma vez que desdobramos algumas possibilidades, a fim de elucidar o que seria uma estética feminista, é importante explicitar, também, de que maneira esse tipo de estética está intimamente atrelada a um ponto de “subversão”. Quando pensamos em subversão, podemos perceber que o termo encontra um dos seus possíveis significados enquanto ‘ação que perturba o curso normativo de algo’.

Este modo subversivo, intencionado por uma estética feminista, pode ser compreendido, sobretudo, como uma ruptura com uma lógica patriarcal em curso. Com isso, fazer uso do termo “subversão”, ao tratarmos desse tipo de estética, evoca uma característica disruptiva que é potencializada por alguns trabalhos artísticos que buscam romper e transmutar discursos hegemônicos normativos.

A subversão se manifesta para pensarmos de que maneira podem ser criadas novas lógicas e modos de existência que potencializem os corpos femininos e suas formas de estar no mundo enquanto sujeitos protagonistas de suas próprias histórias. Nesse sentido, há potências tangíveis dentro de um modo de abordagem artística atravessado por uma estética feminista, já que esta é crítica-subversiva e, ao mesmo tempo, criadora de outros modos potentes e reivindicadores do fazer artístico.

É relevante salientar, ademais, que existe uma tênue diferença entre uma estética feminista e uma estética de gênero. Um posicionamento político de uma artista e, conseqüentemente, o modo de elaboração de seus trabalhos artísticos, quando se coloca explicitamente como feminista, pode ser considerado como atravessado por uma estética feminista. Por outro lado, uma estética de gênero pode ser entendida como um trabalho artístico que não é reivindicado propriamente como feminista pela artista – seja por anacronia do termo na época em que determinada obra foi realizada, ou, simplesmente, por uma escolha própria da

artista em não utilizar o termo –, embora trate de temas e problemáticas relacionadas às questões de gênero.

Embora exista uma diferenciação significativa entre os termos, é possível caracterizar um trabalho artístico como um trabalho permeado por uma estética feminista mesmo quando a artista não explicita claramente a escolha deste ou daquele posicionamento. Isto se dá na medida em que muitas artistas têm suas obras majoritariamente focadas em temáticas que envolvem as questões das disparidades entre gêneros e, por esta razão, se aproximam da luta política feminista, justamente por proporem modos críticos de se colocarem no meio artístico que ocupam. Neste sentido, uma estética de gênero, dependendo da interpretação contextual, pode ser considerada, mesmo que indiretamente, como uma estética feminista, já que “o próprio ato de uma mulher se apropriar de seu corpo e mostrá-lo em uma performance, ou de propor uma relação entre os corpos, agora não como objeto, mas como sujeito da ação, seria já [...] uma atitude política suficientemente arrojada para ser aproximada do feminismo” (JORDÃO, 2017, p. 130).

Nesta perspectiva, apesar de haver a possibilidade de elaborar diferenciações entre os termos, podemos considerar, nesta pesquisa, que alguns trabalhos artísticos, oportunamente mencionados e desdobrados ao longo dos próximos capítulos, apresentam no interior de suas conceituações uma estética feminista. O que se torna perceptível pelas problemáticas contidas nas obras e os problemas reflexivos por elas colocados, que são intimamente atrelados às querelas produzidas pelo sistema patriarcal, responsável por subjugar e marginalizar os corpos femininos através de marcas de violências físicas e simbólicas. Assim, é importante utilizar o termo “estética feminista” para atribuir aos trabalhos artísticos justamente uma potência que seja crítica, combativa e subversiva.

Ao discorrermos sobre obras artísticas que operam por meio de uma estética feminista, nos referimos diretamente a trabalhos que apresentam um viés anti-patriarcal. Isto acontece quando estas obras trazem à tona elementos que questionam os papéis de gênero, esteticamente e socialmente atribuídos dentro da lógica patriarcal. Desta forma, é questionada, sobretudo, a maneira como as identidades femininas são produzidas no interior desse sistema vigente, trazendo o corpo como ferramenta central para se pensar e articular outras possibilidades discursivas.

Artistas feministas têm feito uso das linguagens contemporâneas mais experimentais. Questionando a identidade como algo estável e afirmando que

o pessoal é político significava colocar o corpo no centro do palco como o lócus a partir do qual criar. Como resultado, a performance ocupou um lugar privilegiado (HILL; GIUNTA, 2017, p. 39, tradução minha)<sup>15</sup>.

Por meio das artes corporais, os corpos femininos se mostram como instrumentos potentes de contestação e crítica político-social. O corpo se manifesta, então, como um espaço visceral capaz de criar curtos-circuitos que subvertem, também, uma lógica de corpo feminino passivo, dócil e submisso. Neste sentido, “[...] o corpo performático feminino aparece dentro de um esforço de causar curtos-circuitos que o retiram da lógica dicotômica, biodeterminada, para criar novas formas de ser, sentir e representar” (SILVA, 2016, p. 740).

Esses corpos femininos, nas performances, se colocam como sujeitos ativos de suas proposições. São corpos que intencionam deslocar a forma como foram representados e impelidos a se portar em um sistema que historicamente os subjugou, não somente no contexto social, como também nos próprios espaços artísticos, ao longo da história. Deste modo, os corpos femininos, na performance, passam a ser uma espécie de ato político, pois podem ser responsáveis por expor realidades indigestas, ou até mesmo executar performances que manifestam outras maneiras de reinventar o corpo e, conseqüentemente, os significados e símbolos atribuídos a ele.

Diante desse panorama, os corpos das artistas nas performances atuam como meio crítico dos paradigmas político-sociais e como proposições (re)inventoras de territórios existenciais. Por meio das linguagens artísticas corporais, as questões relativas a gênero são colocadas em evidência de modo prático e ativo. O corpo exposto e manifesto transforma o campo das teorias críticas feministas em ação concreta, se colocando como agente transformador. Dessarte, “a performance seria, assim, um campo aberto a potentes manifestações poeticopolíticas de corpos subversivos, que se rebelam não apenas contra a presumida superioridade da norma, mas ainda contra outras convenções e dispositivos sociais de controle” (JORDÃO, 2017, p. 4).

As concepções de corpo, na arte performática, surgem em um horizonte disruptivo, de modo a romper com uma lógica sistêmica e tradicional de representação. O que se tem agora é não mais um corpo feminino representado pelo olhar do pintor, do escultor ou do poeta em uma perspectiva clássica tradicional – na qual a figura feminina posa para o artista homem, de modo

---

<sup>15</sup> “Feminist artists have made use of the most experimental contemporary languages. Questioning identity as something stable and asserting that the personal is political meant putting the body at center stage as the locus from which to create. As a result, performance occupied a privileged place.”

passivo, como uma musa representada por este olhar –, mas, sim, o próprio corpo feminino como obra artística e, simultaneamente, como sujeito-autora criadora.

O problema da representação, com a qual as performances femininas rompem, reside na circunstância de ser retratada pelo olhar alheio como uma figura idealizada. O corpo feminino retratado nesta perspectiva é um corpo que, na maior parte das vezes, se mostra como um “outro” para aquele que o representa. Um “outro” que não pertence à mesma categoria de gênero universal à qual se integra o artista-sujeito criador da obra. Um “outro” que não é, portanto, sujeito de seu próprio discurso, nem de sua própria história. Tal como evidencia Butler,

A linguagem **da representação**, da apropriação, da instrumentalidade e do distanciamento que se ajusta à forma epistemológica, também pertence a uma estratégia de dominação que joga o “eu” contra um “Outro”, e, uma vez efetuada a separação, cria um conjunto artificial de questões sobre a possibilidade de conhecer e resgatar esse Outro (BUTLER, 2020, p. 248, grifo meu).

Na relação representacional os corpos são, portanto, hierarquizados de acordo com as posições pré-definidas pelos marcadores sociais que ocupam. Diante deste sistema, os corpos representados são em geral subjugados pela perspectiva daqueles que lhes representam.

Contrariamente, na arte performática o *performer* age com e sobre seu próprio corpo, trazendo à tona outras narrativas que não necessitam do intermédio de uma relação representacional. Desta maneira, o *performer* entra em uma relação de troca com os espectadores, na qual o direcionamento do olhar daqueles que estão presentes quando acontece a execução da performance exige uma espécie de partilha.

Os afetos, sensações, críticas e debates suscitados pelo corpo da artista em ação reivindicam um espaço de partilha comum entre artista-obra-espectador. A relação entre estes, diferentemente de uma relação representacional entre artista e objeto representado, demanda esse compartilhamento de perspectivas, que não necessariamente precisam estar em consonância e, às vezes, ocorrendo de forma indireta, na maneira como o olhar do espectador é incitado. Assim, na performance, ao invés de haver uma hierarquia entre quem vê e quem é visto, entre artista e objeto representacional, prevalecendo o ponto de vista daquele que executa a obra artística, “[...] nenhuma perspectiva interna é privilegiada, já que todas as fronteiras internas-externas do conhecimento são teorizadas como movimentos de poder, não movimentos em direção à verdade” (HARAWAY, 1995, p. 9).

Levando em consideração estas características da performance, que se contrapõem a uma ideia representacional permeada por hierarquias implícitas, os corpos femininos, neste meio artístico, passam também por este processo de reformulação. Este corpo exposto na performance é, então, deslocado do pressuposto patriarcal hierárquico de corpo passivo, de corpo que não é sujeito da sua própria história e narrativa social, para ser aquele que cria outras relações entre “ver” e “ser visto”, e entre “sujeito” e “objeto”.

Quando se observa a história do feminismo e suas formas de fazer protestos em forma de arte, notamos uma forte participação da exposição do corpo. [...] Essa era uma estratégia que tinha, em linhas gerais, o objetivo de colocar o corpo feminino dentro de uma perspectiva, que não aquela do sujeito passivo e coadjuvante [...]. Expor o corpo é, também, uma forma de trazer questões de cunho privado para o político (SILVA, 2016, p. 154-155).

Dessarte, os corpos femininos na performance, permeados por uma estética feminista, expressam um modo de operar que não preza por uma hierarquização de valores, mas, sim, por uma criação de práticas que subvertem esta lógica. São corpos artísticos e, ao mesmo tempo, políticos, pois esta exposição corporal traz para o âmbito público questões que atravessam estas subjetividades. Contudo, não é simplesmente um sentido de trazer à tona as questões privadas, individuais, que perpassam um corpo específico e suas vivências singularizantes. Quando um corpo feminino tece uma narrativa na performance, ele está construindo uma espécie de teia que se relaciona também com outras vivências e questões de outros corpos femininos.

Uma mulher, ao expor seu corpo em uma performance que conceitua algum tipo de violência, por exemplo, mesmo que ela esteja expressando um episódio que aconteceu em sua própria história, não é uma manifestação particular. Algumas performances são expressões de feridas coletivas, ainda não cicatrizadas em uma sociedade patriarcal. Neste sentido, a proposição performática de algumas artistas é a materialização sintomática político-artística de uma indignação não particular.

Vale salientar que as performances atreladas a uma estética feminista, embora tenham em comum o fio condutor da crítica às disparidades entre gêneros, podem ser executadas com enfoques diferentes, já que a maneira como essa problemática atravessa cada corpo feminino é distinta. As artistas colocam na performance não somente um corpo que pode, porventura, evidenciar uma questão coletiva, como, também, um corpo inserido nesse coletivo político-social, que possui as marcas de sua própria história. Assim, é necessário frisar que uma performance feminista é crítica do sistema institucional patriarcal que atinge, majoritariamente,

os corpos femininos. Sendo, ao mesmo tempo, criadora de outras possibilidades para se pensar estes corpos, a partir do próprio percurso das artistas enquanto mulheres nessa sociedade.

Enquanto materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma incorporação *de* possibilidades, tanto condicionadas quanto circunscritas em convenções históricas. O corpo *é* uma situação histórica [...] e é também uma feitura, uma dramatização e uma *reprodução* de certa situação histórica (HOLLANDA, 2019, p. 216).

Outro ponto a ser evidenciado é uma relação ambígua que, simbolicamente, pode ser estabelecida na performance realizada pelas artistas. Tal ambiguidade ocorre na medida em que esses corpos femininos na performance se mostram simultaneamente como sujeitos e objetos da produção artística.

Embora a performance de algumas artistas busque romper com o modelo representacional artístico, a performance por si só se apresenta caracteristicamente como um meio artístico, na qual o corpo do *performer* é, no momento da execução do trabalho, um objeto artístico. Em vista disso, se desenvolve uma relação ambígua entre o corpo político feminino na performance e a sua relação com a própria performance.

Simbolicamente, este corpo feminino objetificado ao longo da história patriarcal não deixa de ser também uma espécie de objeto na performance. A diferença está, neste caso, no modo como acontece a relação sujeito-objeto. Cabe aqui ponderar que um corpo feminino objetificado socialmente é visto como um corpo fetichizado, situação em que o “olhar” alheio, sobretudo quando se trata de uma perspectiva patriarcal masculina cis-hétero, coloniza esse corpo em um modelo paradigmático. Por outro lado, na performance, este corpo faz-se objeto a partir de si mesmo, como modo de elaboração e de ferramenta artística. Então, a relação simbólica entre os modos de perceber o corpo como objeto é distinta, já que em uma das perspectivas está em jogo uma violência simbólica e um modo de subjugamento e em outra perspectiva há um modo artístico de operar que busca subverter esta lógica, a partir de uma relação sujeito-objeto que está, paradoxalmente, no mesmo indivíduo.

Portanto, na medida em que uma estética feminista do fazer artístico está atrelada a aspectos críticos, em busca de subverter paradigmas patriarcais de fetichização, violência e outras formas de subjugamento, podemos aprofundar tal noção de subversão ao explorarmos as potências trazidas por algumas performances artísticas selecionadas, que esmiuçarei adiante ao longo dos próximos capítulos. É importante salientar que uma estética feminista na performance

opera como reivindicadora e criadora de possibilidades plurais de novos territórios existenciais. Assim, os conceitos de “corpo” e “feminino” ganham contornos potentes através de uma arte que busca ter em vista as lutas político-sociais por emancipação e as trajetórias históricas para que isto se sucedesse.

Pensar o feminismo como um saber – como uma genealogia, como uma proposta para transformar a vida a partir de um olhar integral – permite-nos dialogar tanto com a academia e com os discursos políticos quanto com as lutas individuais e coletivas das mulheres, para transformar um sistema político, social e econômico desigual e injusto (HOLLANDA, 2020, p. 218).

### 3. POR UMA SUBVERSÃO DA FETICHIZAÇÃO

#### 3.1. Corpos fetichizados

A fim de melhor compreendermos as relações entre os indivíduos e seus corpos no âmbito político-social, é necessário enfatizar a maneira como os marcadores sociais produzem as relações de poder. Tal como explicitado no capítulo anterior, a existência de corpos marcados por gênero, sobretudo dentro de uma perspectiva paradigmática binária, designa os indivíduos como “homens” ou “mulheres” em pressupostos simbólicos pré-estabelecidos, atribuindo, com isso, significações particulares aos modos de operar de cada indivíduo, a depender de seu gênero.

Diante desta premissa, a maneira como os corpos foram classificados e, conseqüentemente, os modos como as relações sociais foram se constituindo a partir disso revela, também, os modos como eles foram historicamente conduzidos, fomentados e subsidiados dentro dessas dinâmicas político-sociais. Como enfatizado por Foucault, quando discorreremos sobre gêneros devemos ter em mente “não uma ‘história das mentalidades’, portanto, que só leve em conta os corpos pela maneira como foram percebidos ou receberam sentido e valor; mas ‘história dos corpos’ e da maneira como se investiu sobre o que neles há de mais material, de mais vivo” (FOUCAULT, 1988, p. 142).

Tratar sobre uma “história dos corpos” é tratar a respeito de como as relações sociais incidiram de diferentes maneiras, em diferentes corpos, não de modo fortuito, mas, sim, de modo que favorecessem e privilegiassem determinados corpos em detrimento de outros. Neste sentido, podemos observar que esses modos desproporcionais de incidência impulsionaram, ainda mais, o estabelecimento de hierarquias entre os corpos e, especificamente, entre os gêneros que lhes constituem.

As noções hierárquicas que projetam valores sobre os corpos partem de uma perspectiva dualística que não é atual, tampouco contemporânea. Esse modo de valorar e atribuir significado dicotomicamente se fundamenta desde a Antiguidade, constituindo juízos de valor daquilo que se postula como pares opostos – como, por exemplo, “o bom”, “o mais válido”, se contrapondo a elementos como “o mau”, “o não válido”. Tais pressupostos se intensificam

ainda mais a partir da Modernidade, quando se reforça também a dicotomia entre razão e corpo, sendo o corpo o “polo negativo” deste par dicotômico.

Nesta perspectiva, essa herança da Modernidade contribuiu para que tais dicotomias valorativas se enraizassem no interior das noções patriarcais que se estabelecem entre gêneros. Na medida em que “Razão X Corpo” operam em pares valorativos opostos, uma concepção estritamente binária de gênero “Homem X Mulher” se cristaliza dentro dessa lógica. Conseqüentemente, a “razão” – atrelada à ciência, agregando as pretensões ao universal e ao antropocentrismo – estaria associada às características simbolicamente atribuídas ao gênero masculino, enquanto o “corpo” – atrelado à natureza, articulando-se ao irracional e àquilo que é passional – estaria associado ao gênero feminino.

[...] No século XVIII imaginava-se que, em cada indivíduo, aconteceria uma luta interna entre os elementos considerados masculinos (como a razão) e aqueles considerados femininos (como a emoção). Em termos de estereótipos, os homens seriam sérios e pensativos, e as mulheres, frívolas e emotivas. Nesse pensamento, a inteligência, a mais nobre manifestação da sensibilidade e expressão do direito de dominação sobre a natureza, estaria associada ao masculino (FERNANDES, 2009, p. 1055).

Contudo, apesar das diversas rupturas contemporâneas a partir das lutas feministas, fazendo com que essas noções que separam o racional do corporal sejam revisitadas, repensadas e postas em questão quando associadas a gêneros, ainda permanecem resquícios desse sistema dicotômico valorativo. Tal como afirmado pelo filósofo espanhol Paul B. Preciado,

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível. [...] Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução (PRECIADO, 2014, p. 26).

Desta maneira, podemos afirmar que, do ponto de vista político-social, em uma cultura patriarcal opera uma lógica dicotômica, na qual o indivíduo masculino hétero-cis e branco se encontra hierarquicamente na posição de sujeito hegemônico – ou seja, enquanto sujeito que, na maior parte das vezes, aparece como protagonista das cenas sociais nas quais atua. Por conseguinte, os indivíduos que não estão dentro desses marcadores sociais considerados hegemônicos, quanto mais destoantes estão dessas classificações, mais podem ser considerados como corpos abjetos.

Levando em consideração esta perspectiva, os corpos femininos, enquanto corpos que, a partir de uma lógica patriarcal dicotomizante, não se encontram no cerne daquilo que é considerado um corpo hegemônico, ou um corpo construído a partir da posição de “sujeito universal”, se encontram não somente como “o outro” nessa relação, mas, sobretudo, como corpos abjetos. Evidenciar que os corpos femininos são corpos que social e culturalmente foram sendo construídos e marcados por essas marginalizações no que diz respeito às relações entre gêneros revela que não basta apenas que os corpos sejam configurados a partir de relações dicotomizantes nesse modelo patriarcal, mas que determinados corpos hegemônicos sejam afirmados justamente ao excluírem a existência dos corpos não hegemônicos.



16

---

<sup>16</sup> Musa Michelle Mattiuzzi, *merci beacoup, blanco!* (2012)

Nesse sentido, as disparidades entre gêneros não devem ser compreendidas somente nas relações sociais pontuais entre os indivíduos e seus corpos, mas, sobretudo, como uma questão sintomática de construção de um modelo de sociedade patriarcal. O impacto político-social na maneira como os corpos agem e se portam advém, justamente, dessas relações que ocorrem a fim de que a existência e perpetuação daquilo que se constrói como “sujeito universal” possa ser afirmada enquanto existência com maior validação. Assim, podemos pontuar que há, também, uma disciplinarização coletiva envolvida nesse processo.

[...] Nossa civilização se constrói como uma imagem especular de um “ser ideal” patriarcal, e desta maneira também se constrói um ideal de corpo – abrir mão deste corpo idealizado significaria abrir mão do próprio estado civilizatório. É por isto que aqueles corpos que se afastam do padrão são imediatamente considerados, se não menos civilizados, certamente menos “civis” do que corpos normativos (JORDÃO, 2017, p. 51).

O modo como os diferentes corpos foram educados e disciplinarizados, levando em consideração seus marcadores de gênero, revelam a discrepância ainda mais acentuada entre essas relações. A discrepância entre gêneros se dá, por exemplo, no modo como corpos femininos, desde muito cedo, foram disciplinados de maneira a não afirmarem assertivamente a sua existência e autonomia existencial enquanto sujeitos desejantes, mas, sim, enquanto corpos dependentes do olhar desejante que lhes é direcionado.

Este olhar direcionado a esses corpos femininos abarca não somente o campo do desejo e das relações interpessoais na maneira como elas se dão, mas, também, a maneira como o próprio campo da ciência e outros estudos ditos “objetivos” detiveram-se sobre estes corpos, ao longo da história “ocidental”. Em vista disso,

As mulheres podiam ser objeto da razão e da observação masculinas, mas nunca seus sujeitos, jamais poderiam ser mentes humanas reflexivas e universalizantes. Somente os homens eram vistos como formuladores ideais de conhecimento; e, entre eles, apenas os que pertenciam à classe, raça e cultura corretas eram vistos como detentores de capacidade inata para o raciocínio e a observação socialmente transcendentais. As finalidades e propósitos de tal ciência se revelam tudo menos libertadoras (HOLLANDA, 2019, p. 104).

Diante dessas circunstâncias, podemos dizer que, de um jeito ou de outro, os corpos femininos não foram considerados sujeitos com autonomia existencial para construir sua própria história, mas foram considerados como corpos-objetos construídos a partir da perspectiva dos corpos considerados sujeitos. Nessa lógica, até mesmo quando os corpos femininos foram tratados como objeto de estudos médicos ao longo da história, nota-se que a

finalidade maior de investigação acerca deles foi, sobretudo, objetivando criar justificativas plausíveis para mantê-los na posição hierarquicamente e dicotomicamente inferior.

A medicina eurocentrada, produzida ao longo do século XIX, buscou justificar a “inferioridade” feminina e a “superioridade” masculina a partir das configurações corporais. Os corpos considerados femininos, pelos moldes estritos das definições biologizantes, por possuírem as ancas mais largas e por terem útero, foram reduzidos exclusivamente à função reprodutiva-maternal. Nesse sentido, foram corpos definidos por uma condição utilitarista de apenas serem corpos feitos para gerar filhos, não sendo reconhecidos como sujeitos completos.

Nesse campo de possibilidades culturais em que o corpo pode ser afetado, o saber médico emergiu como alicerce ideológico à cristalização dessas relações sociais de gênero “gendradas”, contribuindo para que as principais decisões políticas obtivessem sucesso, ancoradas nas diferenças corporais verificadas entre homens e mulheres, oferecendo a estas um campo social delimitado restrito e utilitarista, moldando-as de acordo com as normas sociais observadas em determinados contextos e épocas (FERNANDES, 2009, p. 1062).

Tendo como premissa esses argumentos e produções de discursos científicos patriarcais, utilizou-se como fundamento das opressões as noções binárias classificatórias dos corpos, colocando-os subjugados àquilo considerado como característica “natural” ou biológica para aquele corpo. “[...] Apesar de propalar toda uma neutralidade em relação ao corpo da paciente-mulher, esse discurso científico sugeria a existência de um poder superior do médico-homem” (Ibidem, p. 1059). Assim, o que podemos notar com essas justificativas é, sobretudo, um funcionamento político-ideológico responsável por moldar as concepções sociais a respeito dessas ideias de “inferioridade” ou “superioridade” dos corpos.

Outro ponto de suma importância a ser salientado é que na medida em que esses corpos são classificados como “femininos”, passam a habitar o lugar de objeto nessa sociedade patriarcal. Um corpo-objeto é um corpo que, dentro dessa lógica, habita a posição de um corpo colonizado pelo olhar daquele que hegemonicamente ocupa os lugares de maiores privilégios nessa sociedade.

Esses corpos femininos subjugados dentro desse sistema são vistos de maneira objetificada, despersonalizada e desumanizada das suas subjetividades próprias. Por essa razão, visto que existem corpos dominantes por um lado e corpos marginalizados e estigmatizados (ou abjetos) por outro, existe também uma imposição disciplinadora de beleza a fim de que esses corpos se tornem minimamente “aceitáveis” dentro dos moldes patriarcais.

Os padrões de corpo e de beleza impostos aos corpos femininos não são postulados com a finalidade exclusiva de adornar e incrementar esses corpos, mas, sim, como ferramenta necessária para garantir a manutenção de uma disciplinarização que conserva as dicotomias entre gêneros. Assim, por se tratarem de corpos não pertencentes, criam-se estratégias que, supostamente, possam dar a sensação de um modo de pertencimento a esses corpos femininos.

As práticas de beleza não são simplesmente um artefato de consumo capitalista, de feminilização da cultura ou das contradições da modernidade. São centrais à reprodução das relações de dominação e subordinação, ao perpetuar as limitações e os efeitos disciplinares da feminilidade (ALMEIDA, 2014, p. 336).

Os efeitos disciplinares produzidos por padrões específicos de feminilidade são responsáveis por “adequar” esses corpos dentro do que possa tornar-se produtivo em um sistema que é ao mesmo tempo patriarcal e capitalista. Desta maneira, esses corpos abjetos, pertencentes a esse “gênero outro”, têm uma “chance” de serem vistos dentro desse sistema como algo interessante.

Contudo, esse “interesse” só se concretiza na medida em que esses corpos consomem os artefatos e produtos que objetivam alcançar os padrões “ideais” de feminilidade<sup>17</sup>, de acordo com a época em que são propostos. Os produtos e serviços oferecidos vendem uma sensação de pertencimento, uma suposta adequação, que não fora concedida aos corpos femininos em outras circunstâncias. Por essa razão, como enfatiza Simone de Beauvoir, “a função do adorno é muito complexa: [...] seu papel mais habitual é completar a metamorfose da mulher em ídolo. Ídolo equívoco: o homem a quer carnal, sua beleza participará da das flores e dos frutos, mas ela deve também ser lisa, dura, eterna como uma pedra” (BEAUVOIR, 1970, p. 201).

É necessário destacar, também, que essa imposição de beleza, corpo e feminilidade enquanto disciplinadora intenciona manter a hegemonia de um fenótipo branco e europeizado enquanto paradigma desejável. Nesse sentido, os efeitos disciplinadores de feminilidade não devem ser entendidos como efeitos que incidem sobre os corpos femininos de maneira homogênea, mas, sim, com maior ou menor ênfase, a depender do quanto aquele corpo se encontra em uma relação abjeta a respeito do sistema em questão.

O sistema patriarcal, sendo fundamentado sobre o sistema colonizatório, impõe ideais de corpo e beleza que advêm, justamente, dessa perspectiva colonial. O ideal de beleza que

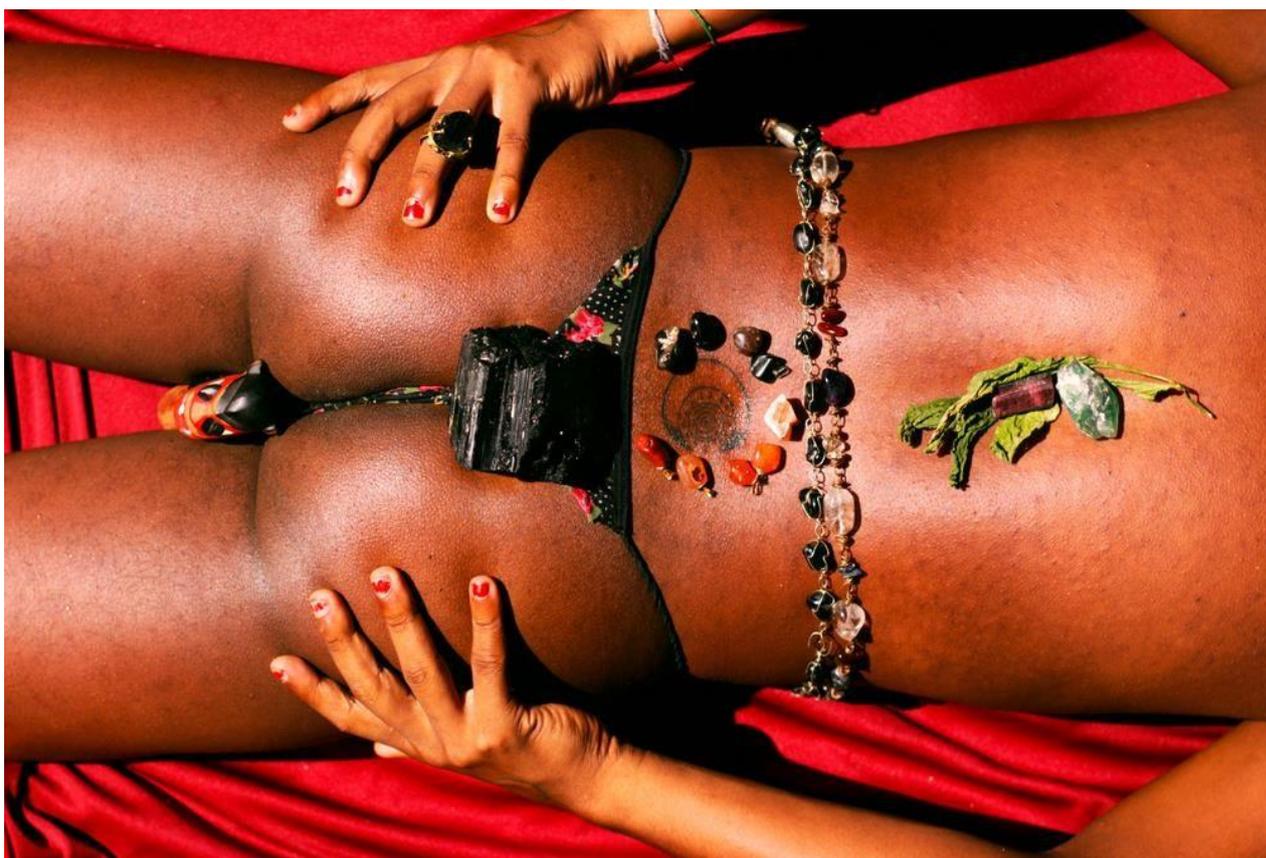
---

<sup>17</sup> Embora não exista um “padrão universal” e invariável de feminilidade prescrito, já que, dependendo da época, as exigências e os moldes para tal mudam, os efeitos disciplinares que incidem diretamente nos corpos intencionam práticas de controle produtivas similares.

implica em corpos mais longilíneos, narizes mais afilados e tons de pele mais claros, por exemplo, marca um tipo de parâmetro que diz respeito à maneira como corpos negros, sobretudo os corpos femininos, enfrentam os efeitos da disciplinarização que os colocam em uma relação mais abjeta quando tratamos sobre gênero.

Levando em consideração essa lógica, um corpo definido apenas por esses parâmetros e paradigmas de beleza é também um corpo reduzido a um processo utilitarista de objetificação e fetichização. Com esse processo, pressupõem-se que os corpos femininos sejam “úteis” principalmente quando suas belezas, atreladas aos comportamentos e condutas sociais, agradam ao “olhar” alheio.

A fetichização da imagem da mulher é, antes de tudo, parte de uma aprendizagem social, onde *o masculino* e *o feminino* são criações culturais que condicionam diferentemente cada indivíduo a funções sociais específicas e diversas. Essas construções tornam a mulher, cada vez mais, uma imagem passível de ser fetichizada (BOTTI, 2003, p. 131).



18

---

<sup>18</sup> Castiel Vitorino, *Quem é você pra deitar em minha cama?* (2020).

É a partir das construções simbólicas sociais e culturais que os corpos femininos, justamente por serem corpos objetificados, têm sua perspectiva imagética fundamentada em uma constante hipersexualização. A imagem idealizada de beleza, que é constantemente projetada sobre esses corpos, é um dos principais fatores que intensifica tal hipersexualização. Assim, na medida em que se reduz a beleza de um corpo a um objeto de consumo, seja esse consumo simbólico ou material, se delimita também a subjetividade desse indivíduo no imaginário coletivo-social.

O consumo simbólico dos corpos femininos está presente quando se utiliza, de maneira sexualizada, o corpo como símbolo apelativo na venda de produtos. Os ideais de corpo jovem, longilíneo, sem marcas ou dobras, geralmente feminino, aparece associado a produtos não como corpo-indivíduo que vende um produto, mas, sim, como um corpo-ideal-projeto vendido simbolicamente com o produto, como parte integrante do pertencimento àquela experiência de consumo.

É importante salientar que nem sempre o apelo aos produtos produz uma hipersexualização explícita dos corpos femininos, direcionado, sobretudo, a um público alvo masculino cis-hétero, como ocorria em inúmeras propagandas e publicidades de marcas de cervejas diversas<sup>19</sup>. Em inúmeros casos, podemos notar que o apelo publicitário provocado por meio dos corpos femininos atuantes convoca a um *sex appeal* implícito. Dessa maneira, não se consome apenas um produto, mas se cria um desejo simbólico em obter o próprio *sex appeal* e êxito, atrelados àquela imagem corporal de corpo feminino ideal representado.

Paralelamente, podemos perceber outro fator que impulsiona a fetichização dos corpos femininos: o consumo material desses corpos. “Disso, entendemos que o fetiche que existe por trás do desejo sexual masculino é comercializado não só na forma material do corpo de mulheres, mas também na imagem e ideário desse corpo” (BORSOI, 2020, p. 72). Esses ideais representativos tornam-se consumo material dos corpos femininos na medida em que são fomentados principalmente pela cultura da pornografia *mainstream*<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Embora o posicionamento da maioria das marcas tenha mudado com relação à utilização dos corpos femininos expostos em publicidades e propagandas de cervejas, é necessário frisar que essa mudança de paradigma é bastante recente, já que começou a mudar somente a partir de 2015.

<sup>20</sup> O termo “pornografia *mainstream*” refere-se à pornografia mais frequentemente produzida e difundida a partir da década de 1970, por e para um público majoritariamente masculino cis-hétero, que impactou (e ainda impacta) não somente na sexualidade individual de cada indivíduo, mas, principalmente, no imaginário coletivo, ao objetificar os corpos femininos.

O impacto desse tipo de material deixa rastros na maneira como a sexualidade e as relações de poder entre gêneros é experienciada. Os corpos femininos ali representados, além de cultivarem um ideal de corpo jovem e com uma beleza assepticamente<sup>21</sup> idealizada, são corpos que, geralmente, se encontram passivamente submetidos à força desejante de um outro corpo, geralmente um corpo masculino-cis, o que pode, inclusive, ocasionar em uma série de abusos físicos e psicológicos. Assim, em nome desse consumo material dos corpos femininos, estimula-se uma hipersexualização ou fetichização que não se restringe ao espaço privado das telas.

O modo como os corpos femininos são fetichizados dentro e fora das telas produz e fundamenta modos de desejar respaldados na objetificação, que despersonaliza os corpos de suas próprias características de sujeitos ativamente desejantes. Por meio do olhar colonizador que essa hipersexualização suscita, é usurpada simbolicamente a condição humana mais basal desses corpos, limitando-os à subalternidade de um corpo-objeto. Dessarte,

É sempre o olhar que reduz, primitiviza ou transmuta. Reduzir a mulher a uma imagem erótica equivale a uma primitivização que a aproxima da irracionalidade feroz. E aqui devemos entender “olhar” como um ato além do individual, devemos pensa-lo como fenômeno social e cultural, como construção de uma lente política implantada diante de nossa percepção e nosso imaginário (JORDÃO, 2017, p. 118).

Um olhar direcionado a um corpo-objeto deixa de ser apenas um olhar-perspectiva individual, uma vez que frequentemente promovido por uma cultura patriarcal. Nesse imaginário coletivo patriarcal, corpos femininos geralmente não ocupam uma posição de protagonismo enquanto corpos-sujeitos-desejantes, mas, sim, se encontram regularmente à mercê de um olhar desejante que não meramente os desejam por desejar, mas os desejam enquanto corpos socialmente consumíveis.

Nesta perspectiva, o espaço de “protagonismo” ocupado pelos corpos femininos dentro dessa lógica passa a ser aquele reconhecido principalmente sob a ótica da beleza objetificada, da hipersexualização e constantemente sob o paradigma de um desejo colonizante masculino cis-hétero. Portanto, quando tratamos sobre o processo de objetificação e fetichização dos corpos femininos, é de suma importância

---

<sup>21</sup> Um corpo assepticamente representado é aquele que não apresenta marcas do tempo (cicatrices, rugas, estrias, acnes, dobras), não apresenta assimetrias corporais, não sua e não tem pelos. Em suma, um corpo representado como aquele idealmente feito para o consumo.

[...] Compreender como esse processo produtivo englobou os corpos femininos transformando-os em uma mercadoria que a sociedade consome, e como o espaço heteronormativo acompanha e dita esse processo.

Por isso, entendo que a heteronormatividade não está presente só nas questões culturais e sociais, mas que exista um espaço heteronormativo, que impõem regras como forma de dominação e questão de poder, dentro de um sistema capitalista que classifica e desclassifica corpos femininos, para manter-se em uma estrutura (BORSOI, 2020, p. 68).

### 3.2. Por uma subversão da fetichização

Levando em consideração uma lógica patriarcal e heteronormativa, que fetichiza os corpos femininos, impondo a estes um lugar de corpo-objetificado, é preciso construir modos de explicitar esses paradigmas de maneira que possamos subvertê-los. É nesse sentido que algumas artistas fazem uso de seus corpos em performances, utilizando-o enquanto ferramenta crítica e subversiva.

Ao analisarmos as obras dessas artistas, podemos notar um movimento crítico que intenciona expor as nuances opressoras de uma lógica fetichizadora perversa. Assim, quando elas se utilizam de seus próprios corpos na performance, buscam deslocar esse corpo de um lugar de corpo-objetificado para um lugar de corpo-objeto da performance, tornando-o suporte e instrumento de criação subversiva de gestos políticos.

O corpo da artista enquanto corpo-objeto na performance destoa de um corpo objetificado dentro de uma lógica patriarcal. Isso se dá na medida em que ao se manifestar enquanto obra artística em permanente construção, não se apresenta enquanto corpo simbolicamente cristalizado em uma categoria fixa de análise, ou seja, enquanto corpo que só está ali para ser observado e consumido de modo hipersexualizado. Então, o corpo da artista na performance opera objetivando construir potências críticas que possam transgredir essas lógicas imperativas.

Nesta perspectiva, podemos perceber esse movimento por meio das performances de Ana Mendieta. Nascida em Cuba e tendo residido a maior parte de sua vida nos EUA como imigrante, ela foi não somente pintora e escultora, mas, sobretudo, artista da performance e vídeo artista, concentrando suas temáticas em torno do diálogo entre corpo e terra.

Levando isso em consideração, nas performances a seguir “*Untitled (Glass On Body Imprints)*” e “*Untitled (Facial Cosmetic Variations)*” – realizadas na Universidade de Iowa, nos EUA, ambas de 1972 – essa lógica paradigmática de uma beleza hipersexualizada pela qual os corpos femininos são subjugados é subvertida.



<sup>22</sup> MENDIETA, Ana. *Untitled (Glass on Body Imprints)*. 1972. Fotografias coloridas impressas em 1997. Painéis de 50,8 x 40,64 cm.

Em “*Untitled (Glass On Body Imprints)*”, Mendieta, utilizando uma placa de vidro, amassa diversas partes de seu próprio corpo contra o material, deformando-o e moldando-o. É importante salientar que as partes do corpo que a artista escolhe amassar são, justamente, partes majoritariamente sexualizadas nos corpos femininos – como seios, nádegas, abdômen, vulva e rosto.

A maneira como Mendieta evidencia esse corpo através do vidro, focalizando e distorcendo essas partes hipersexualizadas, revela a necessidade de pôr em questionamento essa perspectiva colonizatória direcionada aos corpos femininos. Os corpos sob essa perspectiva passam por um processo de objetificação que os despersonalizam enquanto subjetividades completas.

Nesse sentido, podemos dizer que um corpo feminino hipersexualizado dentro da lógica patriarcal é também um corpo fragmentado. Este é um corpo-objetificado composto de partes focalizadas para serem vistas, consumidas e raramente formam um todo-sujeito. Isso se dá na medida em que um corpo fragmentado em uma perspectiva objetificadora é um corpo simbolicamente desprovido de emancipação. Assim, a *performer* mostra através do vidro esse corpo fragmentado de maneira distorcida/amassada, justamente para atrelar a ele essa noção de corpo-objetificado que pode tornar-se um corpo-objeto de subversão.

Mendieta estava comprimindo seu corpo com placas de vidro transparentes buscando as limitações e deformidades de seu corpo, metaforizando assim dois pontos capitais na luta feminista: por um lado, os obstáculos invisíveis que as mulheres devem enfrentar e que formam os eixos do poder e da repressão na sociedade, e por outro, a luta contra os estereótipos corporais que tiranizam como deve ser a estética corporal feminina (RIBÉS, 2015, p. 114, tradução minha)<sup>23</sup>.

O espectador que observa as ações na performance se depara não com um corpo sexualizado e belo, mas, sim, com um corpo disforme que intenciona causar estranheza ao público. Dessa maneira, “[...] o rechaço à arte retiniana, de apreciação do belo, resulta na produção da arte como experiência, de um processo estético que não se esgota no sentido da visão, mas transborda às questões sociais, políticas e ético-estéticas” (GARCIA; SCHUCK, 2017, p. 5).

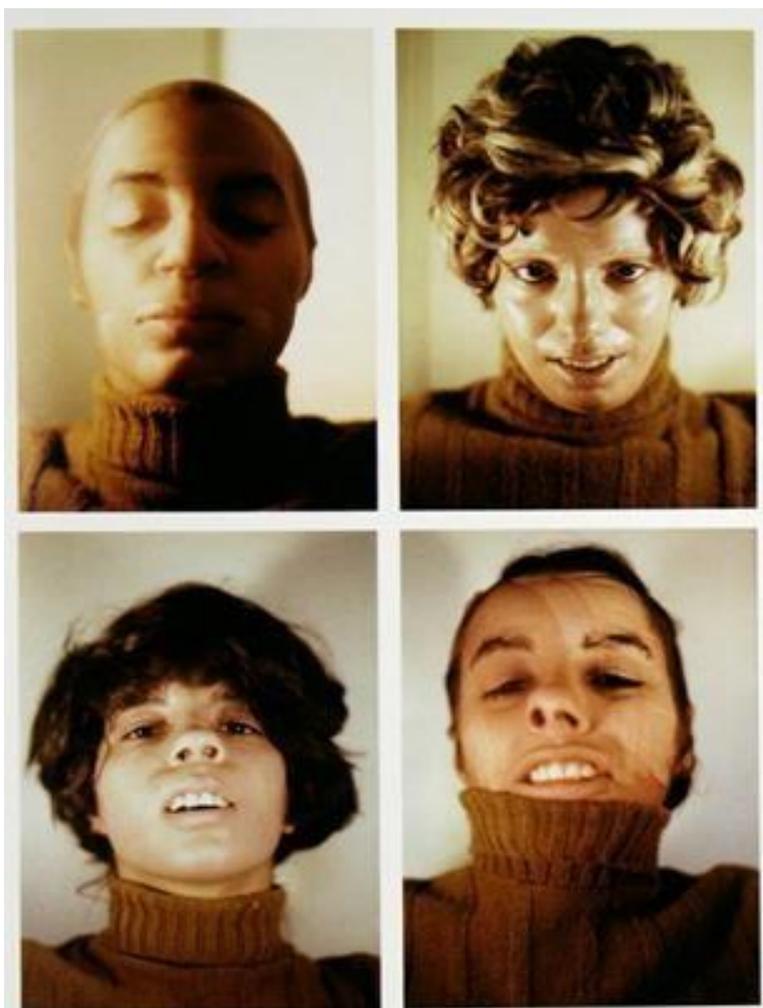
---

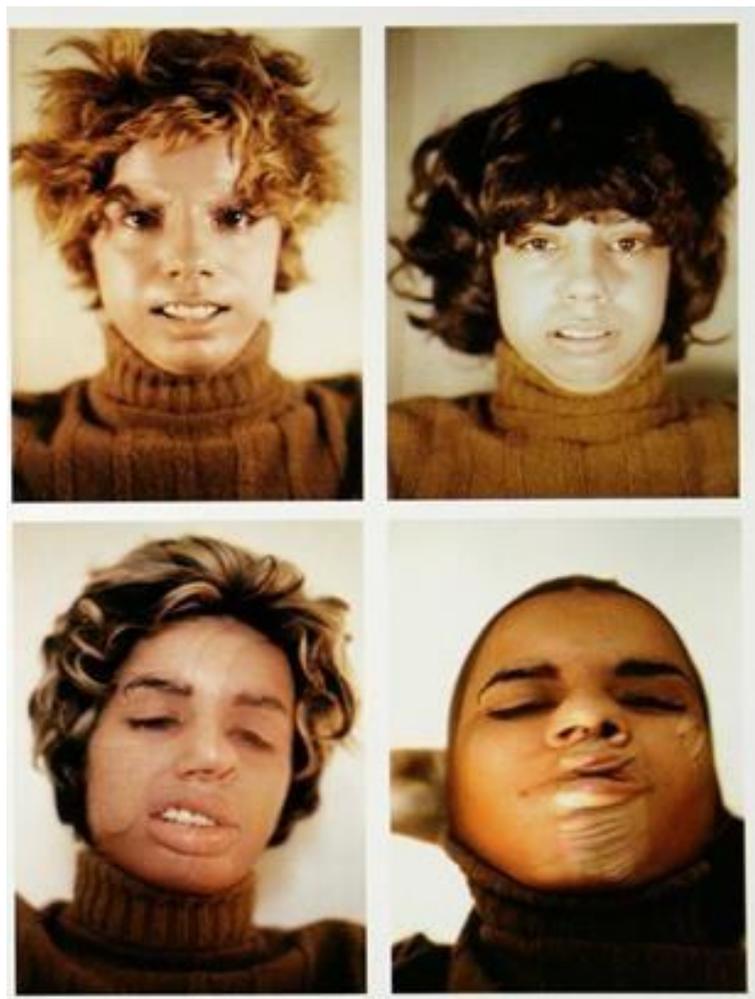
<sup>23</sup> “Mendieta iba comprimiendo su cuerpo con planchas de cristal transparentes buscando las limitaciones y deformidades de su cuerpo metaforizando así dos puntos capitales en la lucha feminista: por un lado, los obstáculos invisibles a los que debe enfrentarse las mujeres y que forman los ejes del poder y de la represión en la sociedad, y por otro, la lucha contra los estereotipos corporales que tiranizan cómo debe ser la estética corporal femenina.”

A performance propõe uma espécie de dessacralização de um corpo feminino idealizado e essencializado dentro de uma lógica de beleza hipersexualizada. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que Mendieta expõe esse corpo através do vidro, como se estivesse em uma espécie de vitrine, ela o expõe enquanto corpo moldável que não se fixa em um modo de ser e de operar que se espera daquele corpo.

*Glass On Body Imprints* nos remete a uma eliminação da exaltação de um corpo feminino considerado belo, perfeitamente esticado, sem dobras e estimável. O amassar do corpo e suas possíveis desfigurações expõe um corpo feminino cru em suas possibilidades de vulnerabilidades corporais – ou seja, um corpo sujeito às ações do tempo e das adversidades, que pode esticar, enrugar, deformar, se desfigurar e ser marcado. Assim,

[...] Para além dos estereótipos associados a um exotismo, sensualidade e impulsividade da mulher latino-americana, o corpo da artista em suas ações era um elemento articulador e questionador desses padrões normatizadores dos corpos e das sexualidades, impostos pela cultura hegemônica centro-europeia e norte-americana [...] (FIGUEIREDO, 2019, p. 15).





24

Partindo dessa mesma perspectiva, em sua outra performance “*Untitled (Facial Cosmetic Variations)*”, Mendieta questiona essas mesmas questões acerca da maneira de lidar com a beleza no sistema patriarcal e da fetichização dos corpos femininos. Nesse trabalho, a artista coloca perucas e pelos sobre a face, experimenta maquiagens para a pele de diferentes colorações e deforma o próprio rosto com o auxílio de uma meia calça, de modo que seu rosto pareça desfigurado, tal como em uma cirurgia plástica.

Ao modificar e deformar aquela “beleza primordial”, a artista subverte elementos que tradicionalmente exaltam uma beleza esperada. Na performance, o paradigma de beleza feminina é desnaturalizado por meio dos próprios objetos de beleza que seriam utilizados com a finalidade de fazer a manutenção dos padrões de feminilidade. Então, podemos evidenciar que

---

<sup>24</sup> MENDIETA, Ana. *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*. 1972. Oito estampas de cor cromogênicas, impressas em 1997. Dimensão 48,9 × 32,4 cm.

Nessa série fotográfica [...] a artista explora o modo violento com que os produtos cosméticos promovem a busca de uma beleza ideal, construída sob ideais eurocêntricos de beleza, induzindo o consumo de diferentes produtos cosméticos e suas intervenções estéticas violentas (FIGUEIREDO, 2019, p. 19).

Mendieta busca, mais uma vez, a subversão da fetichização em torno da imagem e das pressões que se criam em torno dos corpos femininos. A estética trabalhada pela artista se apresenta de modo enfático, fazendo uso do grotesco enquanto elemento subversivo. Desse modo, é pelo estranhamento causado ao público que Mendieta ativa uma crítica ao sistema de beleza fabricado e moldado no interior do sistema patriarcal.

É no interior desse sistema que se criam os ideais de corpos femininos feitos para serem simultaneamente delicados, belos e hipersexualizados. Contudo, *Facial Cosmetic Variations* propõe uma imagética completamente distorcida, disforme e deteriorada da beleza. “O trabalho artístico de Mendieta é uma tentativa de romper com a tradição, de formar uma nova forma de ver a forma feminina, libertada do desejo masculino” (MCCUTCHEON, 2005, p.20, tradução minha)<sup>25</sup>.

Dessa maneira, Mendieta mostra em sua performance uma caricatura de uma beleza desviada, grotesca e que desavém da padronização criada por meio do uso de cosméticos e cirurgias plásticas. Com isso, desvia de uma lógica de representação fetichizadora de um corpo feminino socialmente idealizado para ser sem imperfeições, belo, sempre jovem e super estimável.

A partir da subversão do olhar masculino, [...] Mendieta desloca a mulher de sua posição de objeto a ser olhado com prazer erotizante. A artista propõe uma ressignificação estética crítica feminista, onde o corpo feminino extravasa a única possibilidade de prazer ao olhar masculino, deixando um legado para questionar as estruturas sócio-políticas opressivas a partir da potência artística (GARCIA; SCHUCK, 2017, p. 10).

Da mesma maneira, a artista Regina José Galindo traz elementos pertinentes para se pensar sobre essa questão. Nascida na Guatemala, é artista visual e poetisa que concentra seus trabalhos majoritariamente no campo da performance. Assim, através da performance “*Recorte Por La Línea*” – de 2005, realizada no Primeiro Festival de Arte Corporal em Caracas – ela explora criticamente essa questão da hipersexualização dos corpos femininos e os padrões estéticos de beleza atrelados a isso.

---

<sup>25</sup> “Mendieta’s art work is an attempt to break away from tradition, to form a new way of seeing the female form, liberated from male desire.”



26

<sup>26</sup> GALINDO, Regina José. *Recorte por la línea*. 2005. Performance fotografada por Alejandra Herrera.

Nessa performance, o corpo da artista, nu e exposto, é marcado por um renomado cirurgião plástico guatemalteco em todas as áreas que de acordo com os padrões estéticos culturais e sociais impostos de corpo feminino desejável deveriam ser operadas com a finalidade de atingir o “corpo ideal”. Tal como na performance de Mendieta, podemos perceber que as áreas do corpo demarcadas para serem “ajustadas” são, justamente, aquelas majoritariamente sexualizadas nos corpos femininos, dentro dessa perspectiva construída por uma sociedade patriarcal.

É marcando simbolicamente na performance e na carne o fato de que mesmo que o corpo feminino seja constantemente sexualizado, é demandado que ele esteja dentro de padrões específicos, a fim de pertencer aos moldes hegemonicamente “ideais” das categorias de corpo belo/sexual. Assim, “a objetificação do corpo feminino é feita a partir das práticas médicas e da beleza ideal, que é transposta a partir de uma beleza socialmente construída” (BORSOI, 2020, p. 71).

O papel adquirido pelos corpos femininos na sociedade patriarcal se atrela também àquilo que se espera que eles sejam fisicamente. Nesse sentido, Galindo mostra, por meio de seu próprio corpo que tal expectativa estética em cima desses corpos é incessantemente cobrada, já que mesmo a artista sendo uma mulher com um corpo magro, ainda assim haveria áreas do seu corpo a serem reduzidas e “ajustadas” para se tornarem fisicamente “ideais”, o que demandaria diversos procedimentos cirúrgicos.

Aquele bombardeio constante que vende os cânones estéticos que fariam alcançar o sucesso para as pessoas que os têm ou os adquirem despeja no inconsciente da sociedade valores em torno do físico as vezes anatomicamente impossível de alcançar sem passar por uma sala de cirurgia, o que implica arriscar a saúde (RIBÉS, 2015, p. 186-187, tradução minha)<sup>27</sup>.

É necessário enfatizar também que *Recorte Por La Línea* nos revela um outro aspecto impiedoso da imposição dos padrões de beleza: o racismo que deles sobrevém. A artista, enquanto mulher latino-americana de ascendência indígena, ao ser marcada em determinadas áreas do corpo – sobretudo no rosto, na área do nariz, maxilar e queixo – torna explícito um padrão embranquecedor europeu, que preza por traços faciais mais afilados, e é tomado como

---

<sup>27</sup> “Ese bombardeo constante que vende los cânones estéticos que harían alcanzar el éxito para las personas que los tengan o adquieran vuelca en el inconsciente de la sociedad unos valores en torno al físico en ocasiones anatómicamente imposibles de conseguir sin pasar por un quirófano, lo que implica arriesgar la salud.”

molde “ideal” de beleza, excluindo, com isso, quaisquer outros traços corporais que possam mostrar aspectos raciais destoantes de um padrão embranquecedor.

Diante dessa perspectiva, podemos salientar que uma performance como a de Galindo convoca a uma desfetichização do corpo, na medida em que o torna suporte e instrumento autêntico. Esse corpo feminino enquanto gesto, e não apenas enquanto objeto artístico, possibilita a criação de outros espaços de percepção do corpo que possam divergir daqueles espaços de beleza criados pelo sistema patriarcal.

As referências à sexualidade, ao pecado, ao pudor e ao mal sempre vieram ligadas ao corpo feminino, doutrinadas séculos após século por religiões e normas sociais. Nosso corpo de mulher assimilou mais um fardo ao ser usado também como objeto de desejo. [...] A luta à qual Galindo se refere é precisamente essa: derrubar esse olhar sexual para atravessar todas as mentiras e mitos sobre a corporalidade feminina e conseguir chegar à mensagem distinta que oferece (RIBÉS, 2014, p.141, tradução minha)<sup>28</sup>

Portanto, ao tratarmos sobre a questão da hipersexualização dos corpos femininos podemos observar o quão ambíguo pode ser o ato de utilizar o próprio corpo na performance para estabelecer tal crítica. Este processo se concretiza pelo fato de que o mesmo corpo desnudo, que é constantemente fetichizado na perspectiva patriarcal, é colocado em evidência e exposto como ferramenta crucial para os trabalhos performáticos críticos das artistas.

Semelhantemente, de maneiras distintas, porém com finalidades críticas bastante similares, Ana Mendieta e Regina José Galindo conseguem, por meio de seus corpos, trazer à tona uma perspectiva estética feminista que subverte a lógica de um olhar hipersexualizante. É por meio desses corpos artísticos performáticos que se busca subverter um olhar majoritariamente colonizante sobre os corpos femininos para, então, criar uma perspectiva artística ressignificadora do corpo feminino, de maneira a desfetichizar o corpo, através do próprio corpo real não idealizado das artistas.

---

<sup>28</sup> “Las referencias a la sexualidad, el pecado, el pudor y el mal siempre han venido ligadas al cuerpo femenino, adoctrinadas siglo tras siglo tanto por las religiones como por las normas sociales. Nuestro cuerpo de mujer ha asimilado una carga más al utilizarlo también como objeto de deseo. [...] La lucha a la que se refiere Galindo es precisamente esa: derribar esa mirada sexuada para atravesar todas las mentiras y mitos sobre la corporeidad femenina y conseguir llegar al mensaje distinto que ofrece.”

## 4. POR UMA SUBVERSÃO DAS VIOLÊNCIAS

### 4.1. Corpos marcados pelas violências

Tendo em vista as perspectivas apresentadas no capítulo anterior, a respeito da constante fetichização dos corpos femininos, é necessário delinear e enfatizar uma outra questão presente que se atrela a isto. Trata-se de que discorrer sobre corpos fetichizados dentro de uma lógica patriarcal é discorrer também sobre um corpo marcado por violências físicas e simbólicas.

Um corpo colonizado, reduzido ao olhar e ao lugar de mero objeto de desejo, é um corpo definido historicamente por relações de poder hierárquicas e desiguais. No interior desse tipo de relação de poder há uma complexidade, em razão de ser um poder que se estende e se ramifica por toda a sociedade. Contudo, embora os indivíduos não sejam individualmente possuidores exclusivos desse poder, podemos frisar que, em uma estrutura de poder patriarcal, determinados sujeitos, de acordo com as construções histórico-sociais que se sucederam e construíram determinados privilégios de gênero-classe-raça-sexualidade, exercem uma posição de poder subjugadora dentro das relações sociais. Assim, tal como enfatiza Foucault, há uma onipresença do poder impregnado nas nossas construções político-sociais.

Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. [...] O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Esse poder que se constitui de maneira onipresente pode ser entendido enquanto instância altamente ramificada e porosa que permeia as relações interpessoais que ocorrem em sociedade. Desse modo, ele estabelece as maneiras como os indivíduos ocupam os espaços e de que modo são afetados pela disciplinarização dos corpos.

É necessário salientar que para o filósofo francês, o poder é exercido não de maneira soberana, na qual a parte subjugada é desprovida de qualquer poder, nem possibilidade de escolhas, mas sim, exercido a partir de relações dinâmicas. Tal exercício de poder se manifesta na medida em que, nas diferentes relações sociais entre os indivíduos, a maneira como o poder

se faz presente é diferente, ou seja, não homogênea e depende não somente dos fatores político-sociais, mas também da maneira como os indivíduos interagem entre si, com as suas subjetividades e performatividades particulares.

Consequentemente, não podemos prever aquilo que pode se suceder, na dinamicidade das trocas entre os diferentes sujeitos, constituídos a partir de seus diversos marcadores sociais. Apesar disso, podemos notar que para se fazer valer e existir enquanto status social, o poder se atrela às normas.

Aquilo que a norma carrega consigo é o que produz as normatividades responsáveis por moldar os aparatos sociais de poder, que hierarquizam formas de ser e estar em sociedade. Como resultado, na medida em que as formas de existir em sociedade estão intimamente interligadas às relações de poder, que se consolidam no interior das relações interpessoais, quanto mais abjetos estão determinados corpos, relativamente às normas compulsórias sociais, mais estes sofrem diretamente os reflexos violentos do poder.

O poder por si só não é necessariamente violento, mas torna-se violento na medida em que produz a dominância de determinados corpos, em detrimento da subalternidade de outros. Levando isso em consideração, a maneira como as violências refletidas pelo poder se consolida tem como ponto de partida uma perspectiva binária das estruturas de gênero e raça, na qual determinados corpos se encontram alocados hierarquicamente sobre outros.

É sobre a base patriarcal que se constrói o andaime hierárquico que organiza a sociedade, e por isso mesmo esse substrato é o mais difícil de tornar visível e enquadrar em qualquer luta – incluindo a que se dá no campo jurídico – por sua transformação. É possível afirmar, a partir das evidências, que a manutenção do patriarcado é uma *questão de Estado* e, da mesma forma, que preservar a capacidade letal dos homens e garantir que a violência que cometem permaneça impune é uma *questão de Estado* (SEGATO, 2016, p. 134, tradução minha)<sup>29</sup>.

Essa estrutura biodeterminada de poder revela que os corpos femininos foram corpos marcados historicamente pela característica de “corpo território”. Conforme discutido no capítulo anterior, os corpos femininos, enquanto corpos hipersexualizados socialmente, devido

---

<sup>29</sup> “Es sobre la base patriarcal que se construye el andamiaje jerárquico que organiza la sociedad, y por eso mismo ese sustrato es el más difícil de visibilizar y encuadrar en cualquier lucha —incluyendo la que se da en el campo jurídico— para su transformación. Es posible afirmar, a partir de las evidencias, que la mantención del patriarcado es una cuestión de Estado y, de la misma forma, que preservar la capacidad letal de los hombres y garantizar que la violencia que cometen permanezca impune es cuestión de Estado.”

às construções capitalistas-patriarcais, foram objetificados e subjugados. Dentro dessa lógica, esses corpos passaram a estar inseridos nessa noção de corpo a ser dominado e governado.

Um corpo é também território de poder, na medida em que nele se inscrevem as disputas políticas dos modos de viver em uma sociedade patriarcal. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que determinados corpos lutam por emancipação, outros tensionam essas lutas em uma espécie de embate, visando a manutenção desse poder patriarcal.

À vista disso, as relações biodeterminadas entre os corpos, de acordo com as construções de seus gêneros, perpassam aquilo que a antropóloga argentina Rita Segato chama de uma estrutura “violentogênica”.

Essa estrutura, a que denominamos "relações de gênero", é, por si mesma, *violentogênica* e potencialmente genocida pelo fato de que a posição masculina só pode ser alcançada – adquirida enquanto status – e reproduzir-se como tal exercendo uma ou mais dimensões de um pacote de potências, ou seja, de formas de domínio entrelaçadas: sexual, bélica, intelectual, política, econômica e moral (Ibidem, p. 142, tradução minha)<sup>30</sup>.

Diante deste cenário, o poder patriarcal atua em meio às relações dinâmicas que podem ser caracterizadas como relações atreladas às dimensões acima mencionadas (sexual, bélica, intelectual etc.). Por essa razão, o poder patriarcal se apresenta de maneira tão intensamente enraizado, já que colonizou (e ainda coloniza) diversas áreas e, conseqüentemente, se utilizou de dinâmicas violentas de poder para normatizar esse status que prevalece socialmente.

É necessário ressaltar que os reflexos desse poder patriarcal podem ser observados mais claramente quando ocorrem episódios de violência contra os corpos femininos, sobretudo corpos femininos negros e indígenas. O que motiva esse tipo de acontecimento que culmina em crimes (femicídios, abuso sexual, abuso psicológico e assédio), longe de ser um impulso individual, diz mais respeito ao tipo de sociedade em que vivemos, na qual frequentemente quando ocorrem conquistas políticas por parte de determinados grupos, há uma força violenta de oposição reacionária tentando reestabelecer o status patriarcal.

Em face disso, as violências de gênero se configuram não somente como ações pontuais, em escaladas micropolíticas, restritas ao espaço doméstico, familiar ou local, mas, sobretudo,

---

<sup>30</sup>“Esta estructura, a la que denominamos «relaciones de género», es, por sí misma, *violentogénica* y potencialmente genocida por el hecho de que la posición masculina solo puede ser alcanzada —adquirida en cuanto estatus— y reproducirse como tal ejerciendo una o más dimensiones de un paquete de potencias, es decir, de formas de dominio entrelazadas: sexual, bélica, intelectual, política, económica y moral.”

como produto reativo, em escala macropolítica, de uma sociedade enraizada em um patriarcado histórico que utiliza seus discursos e ações como ferramentas de manutenção do poder.

Assim, todo tipo de violência contra a mulher é expressão de uma resposta emocional reativa, instrumentalizada dos homens para manter ou recuperar as fronteiras de gênero socialmente estabelecidas, mantendo ou defendendo as prerrogativas e os privilégios masculinos diante do rebaixamento que representam as margens de empoderamento físico, econômico e político, especialmente obtidos pelas mulheres nas três últimas décadas (ALMEIDA, 2014, p. 333).



31

Aquelas violências cometidas contra os corpos femininos são crimes que possuem uma complexidade mais profunda do que as aparentes motivações pontuadas pelas mídias diversas. Os crimes ditos “passionais”, por exemplo, são assim chamados por se acreditar que o parceiro ou ex parceiro da vítima o cometeu motivado por uma grande emoção, como ciúmes ou vingança. Entretanto, quando se perscruta o que parece ser um ato devido a uma “grande paixão” experienciada pelo agressor, desvela-se que, na verdade, é um ato enraizado na dominação e posse construída e cristalizada como base do sistema patriarcal capitalista.

É nesse sentido que os corpos femininos, ao serem colonizados e objetificados no interior desse sistema, são marcados como corpos a serem possuídos, dominados e

---

<sup>31</sup> Élle de Bernardini, *Bárbaros* (2015-2018)

domesticados. Contudo, quando essas mulheres se desvencilham dessa necessidade imposta, quando terminam um relacionamento insatisfatório e/ou abusivo, por exemplo, há um ruído que se faz nesse sistema, uma pequena ruptura que tange para outros caminhos e possibilidades para além do patriarcado.

Consequentemente, com todos os avanços conquistados, seja individualmente por algumas mulheres, seja coletivamente no plano macropolítico, existe também uma força patriarcal reativa visando o desmantelamento dessas outras possibilidades. Assim, toda agressão contra os corpos femininos, seja ela física ou simbólica, não se restringe à dimensão particular das motivações subjetivas e emoções do agressor, mas, se faz igualmente presente na dimensão de ordem pública social, na maneira como o patriarcado foi arduamente construído.

Não é possível pensar esse fenômeno social sem considerar um pensamento complexo, em que as estruturas patriarcais e capitalistas fazem dos corpos das mulheres objetos de múltiplas violências. Estas se reproduzem constantemente e como respostas às pressões de um sistema econômico, político e cultural globalizado. Somente desse modo será possível deixar de lançar um olhar reducionista sobre tal violência contra as mulheres (Ibidem, 2014, p. 335).

Desde grandes guerras territoriais, até o processo colonizatório e a contemporaneidade, os corpos femininos foram tidos como territórios constantemente violentados a fim de manter o *status quo* patriarcal em uma estrutura hierarquizada de poder. Quando determinados lugares eram invadidos, uma das primeiras coisas a serem feitas para provar o novo poder ali estabelecido era o estupro generalizado de mulheres. Embora essa fosse uma prática datada desde épocas mais antigas, até contemporaneamente podemos perceber que, em situações de guerra iminente, os corpos femininos, sobretudo os corpos femininos negros e indígenas, são os primeiros a serem violados e assassinados.

Isto decorre do fato de que o espaço ocupado por esses corpos é socialmente banalizado como sendo um espaço pertencente ao domínio do doméstico, do particular. Consequentemente, aquilo que é referente aos modos de ser e estar no mundo desses corpos é colocado como sendo algo que só interessa às mulheres, não suscitando o interesse coletivo.

[...] Os feminicídios, como práticas quase maquinais de extermínio das mulheres são também uma invenção moderna. [...] Sua impunidade [...] se encontra vinculada à privatização do espaço doméstico, como espaço residual, não incluído na esfera das questões maiores, consideradas de interesse público geral. [...] Tanto a esfera doméstica quanto a mulher que a habita, se transformam em meros restos, à margem dos assuntos considerados de

relevância universal e perspectiva neutra (SEGATO, 2016, p. 117, tradução minha)<sup>32</sup>.



33

Outro ponto a ser ressaltado é que o significado habitualmente atribuído aos crimes de violações e abusos contra os corpos femininos não diz respeito a crimes de motivação sexual. Aquele que o faz não executa suas ações baseado em um desejo sexual particular, mas, sobretudo, impulsionado pela disputa de poder.

Violar um corpo sem o consentimento prévio foi uma das maneiras pela qual o sistema patriarcal buscou afirmar o seu poder e sua consequente impunidade. Porque, em diversos casos, por se tratar de algo associado erroneamente ao campo da sexualidade, não há interferências devido à interpretação do caso ser referenciada ao desejo sexual particular de cada um. Assim, o que podemos observar é que os casos de estupro ocorrem, majoritariamente, motivados por uma intenção de manifestação do poder patriarcal, em uma tentativa de

---

<sup>32</sup> “[...] Los feminicidios, como prácticas casi maquinales de exterminio de las mujeres son también una invención moderna. [...] Su impunidad [...] se encuentra vinculada a la privatización del espacio doméstico, como espacio residual, no incluido en la esfera de las cuestiones mayores, consideradas de interés público general. [...] Tanto la esfera doméstica como la mujer que la habita, se transforman en meros restos, en el margen de los asuntos considerados de relevancia universal y perspectiva neutra.”

<sup>33</sup> Musa Michelle Mattiuzzi, *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2014).

(re)colocar os corpos femininos em uma posição de corpo subjugado e marginalizado, através da força exercida por meio da violência.

O estupro, todo estupro, não é uma anomalia de um sujeito solitário, é uma mensagem de poder e apropriação pronunciada na sociedade. A finalidade dessa crueldade não é instrumental. Esses corpos vulneráveis no novo cenário bélico não estão sendo forçados a prestar um serviço, mas há uma estratégia dirigida para algo muito mais central, uma pedagogia da crueldade em torno da qual gravita todo o edifício de poder (Ibidem, p. 79, tradução minha)<sup>34</sup>.

A violência contra os corpos femininos pode, então, ser observada como um dos pilares que sustentam o patriarcado. Um corpo violentado é aquele submetido forçadamente à degradação física e moral e, em diversos casos, até mesmo ocorre a culpabilização da vítima. Desta maneira, como ressalta Rita Segato, os estupros cometidos contra mulheres podem ser considerados, de certo modo, como crimes de guerra.

[...] Na violência executada por meios sexuais [...] se afirma a destruição moral do inimigo, quando não pode ser encenada mediante a assinatura pública de um documento formal de rendição. Neste contexto, o corpo da mulher é o quadro ou suporte em que se escreve a derrota moral do inimigo. É necessário lembrar e reafirmar que estes não são crimes de motivação sexual, como as mídias e as autoridades insistem em anunciar para banalizar as práticas, mas crimes de guerra, de uma guerra que deve ser urgentemente redefinida (Ibidem, p. 147, tradução minha)<sup>35</sup>.

Enquanto ainda existem corpos violentados, corpos marginalizados, corpos explorados, ainda estamos em estado constante de guerra. Uma guerra que modifica suas dinâmicas, efeitos de poder e disciplinarizações dos corpos ao longo da história, mas prevalece simbolicamente respaldada nos mesmos ideais conservadores de um sistema que é não somente patriarcal, mas, ao mesmo tempo, capitalista e racista.

Nesta perspectiva, as diversas violências contra os corpos femininos se sobressaem enquanto tentativas de destruição desses corpos e de sua caracterização enquanto sujeitos. Na medida em que existem hierarquias político-sociais entre gêneros, a guerra para que os corpos

---

<sup>34</sup> "La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad. La finalidad de esa crueldad no es instrumental. Esos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forzados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder."

<sup>35</sup> "[...] En la violencia ejecutada por medios sexuales [...] se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición. En este contexto, el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo. Es necesario recordar y reafirmar que estos no son crímenes de motivación sexual, como los medios y las autoridades insisten en anunciar para banalizar las prácticas, sino crímenes de guerra, de una guerra que debe ser urgentemente redefinida."

femininos não estejam em um patamar igualitário perpassa a destituição destes enquanto corpos-sujeitos, enfatizando a alteridade desigualitária ocupada por cada corpo.

Ao se optar pela modalidade “violência de gênero”, vê-se que as ações violentas são produzidas em contextos e espaços sociais relacionais, quer sejam interpessoais quer sejam da ordem impessoal ou de grandes guerras. Isto é, essa violência não se refere a atitudes de fazer sofrer ou aniquilar o outro que seja alguém considerado igual ou que é visto nas mesmas condições de existência e valor que o/s seu/s perpetrador/es. A centralidade das ações violentas (físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais) incide sobre a alteridade do feminino na esfera doméstico familiar, na esfera pública e na esfera dos conflitos internacionais (ALMEIDA, 2014, p. 329).

Faz-se importante ressaltar, ademais, que embora existam leis para assegurar a criminalização dos feminicídios, estupros e outros tipos de violências contra os corpos femininos, elas só são de fato eficazes quando apresentam, sobretudo, eficácia normativa. A maneira como as leis impactam e fazem efeito no cotidiano social depende muito mais da mudança de mentalidade normativa, do que de um estatuto elaborado.

Consequentemente, o que podemos observar nesse cenário é que o fomento de leis que criminalizam ações violentas só se efetiva quando a normatividade patriarcal também passa por transformações. Este talvez seja um dos pontos mais desafiadores de se subverter, já que para mudar séculos de enraizamentos morais, psicológicos e sociais é necessário forças contrárias que estejam constantemente confrontando esses paradigmas.

Assim, torna-se evidente também que, embora se tangenciem constantemente, existe uma diferença entre os direitos das mulheres e as emancipações das mulheres. Enquanto o primeiro diz respeito, sobretudo, à garantia do acesso a direitos, a leis de proteção e outras condições de dignidade humana asseguradas por um estatuto legal, a segunda diz mais respeito à garantia de liberdade e autonomia desses corpos femininos, independente da existência das leis.

A luta emancipatória é, então, a fim de que possam haver possibilidades de existência dos corpos femininos enquanto corpos que existam sem serem marcados necessariamente pelas violências diárias, tendo suas autonomias e direitos garantidos na mesma proporção. Nesse sentido, uma mudança não somente nas leis e seus fomentos é necessária, mas precisa ser acompanhada de uma mudança político-social que possa reconhecer esses corpos enquanto corpos livres, que existem independente de hierarquias de gêneros.

Reformas e mudanças legais, embora melhorem a condição das mulheres e sejam parte essencial do processo de emancipação das mulheres, não mudará essencialmente o patriarcado. Tais reformas precisam estar integradas a uma extensa revolução cultural para transformar o patriarcado e, assim, aboli-lo (LERNER, 2019, p. 295).

## 4.2. Por uma subversão das violências

Levando em consideração a longa trajetória histórica patriarcal, articular modos de subverter as suas violências não é tarefa simples. Contudo, diversos trabalhos artísticos performáticos abordam essa violência patriarcal e suas marcas, de modo a reviver e expor essas feridas sociais, através de um corpo que é, ao mesmo tempo, artístico e político.

Um corpo performático pode ser considerado como sendo composto de uma matéria invisível simbólica. A memória das violências – quer elas tenham acontecido com a própria *performer*, quer tenham acontecido com outrem –, as suas dores e traumas são a matéria que reverbera a partir desse corpo. Desta maneira, um corpo performático é um corpo que se faz ferramenta crítica e política dessas feridas sociais não apaziguadas. Isso se dá, pois “[...] não há arte em crise que não venha de corpos em estado crítico. Ao tomarem seus próprios corpos em crise como matéria plástica para suas elaborações poéticas, os artistas abriram uma espécie de caixa de Pandora na arte, libertando todos os monstros” (JORDÃO, 2017, p. 47).

A politização do corpo exercida através da performance é fundamental para revisitar traumas de modo a subvertê-los, convidando os espectadores a repensarem a relação entre corpo e violências. Conseqüentemente, um corpo marcado por gênero e suas violências, sobretudo em lugares onde houve processos colonizatórios, é necessariamente um corpo político que alavanca esse modo subversivo de operar.

No caso da América Latina, a relação entre corpo e violência é central. Ditaduras e aparelhos repressivos na região submeteram os corpos a noções de punição indiferentes aos quadros estabelecidos pelo conceito de humanidade (HILL; GIUNTA, 2017, p. 30, tradução minha)<sup>36</sup>.

Nesse sentido, a arte contemporânea, ao voltar-se para contextos crítico-políticos, revela sintomas sociais que apesar de estarem muito presentes no cotidiano, se encontram latentes ou banalizados. As dores das violências que se repetem, ao serem potencializadas na performance, atuam como ferramentas desanestesiadoras daquilo que se encontra dormente em uma sociedade patriarcal. Desse ponto de vista, “é como se a violência na arte tornasse ainda mais sensível a violência da vida [...]” (JORDÃO, 2017, p. 193).

---

<sup>36</sup> “In the case of Latin America, the relationship between body and violence is central. Dictatorships and repressive apparatuses in the region subjected bodies to notions of punishment indifferent to the frameworks established by the concept of humanity.”

*Performers* como Regina José Galindo trazem proposições artísticas frequentemente atravessadas pela temática da violência vivenciada pelos corpos de mulheres latino-americanas. Episódios que foram negligenciados e silenciados são trazidos à tona por meio de suas célebres performances – como é o caso de *La Manada*, de 2018.

A performance ocorre em uma sala – localizada na Galeria de Arte Black Balance, em Madrid – onde sete homens se masturbam ao redor da artista, utilizando o corpo imóvel desta como lugar para depositarem seus fluidos. O que a princípio pode parecer uma ação de conotação sexual, na verdade, se revela simbolicamente como violência que faz vítimas em diversos espaços públicos quotidianamente.

O desenrolar da performance remete fortemente a assédios sexuais que ocorrem nos mais diversos ambientes, incluindo lugares públicos, e tem como alvo majoritário os corpos femininos. Um corpo que goza sobre outro sem o consento não revela um desejo oculto ou reprimido, mas, sim, uma vontade de poder dominar e de fazer valer sua força opressora.



<sup>37</sup> GALINDO, Regina José. *La Manada*. 2018. Performance fotografada por José Luis Isquierdo.

Galindo objeta as relações de poder de modo incisivo com sua performance, colocando em questão, por meio de seu corpo performático: Por que a determinados corpos é permitido gozar livremente (não só no sentido físico, quanto simbolicamente também), enquanto outros são violentados para que isso aconteça?

Toda uma série interminável de selvageria e crueldades apoiadas pelas instituições mais respeitadas, asentadas e alimentadas por um patriarcado que admite todas as culpabilidades possíveis: desde a mais ativa, como executor, até a mais passiva, como ocultador ou cego diante das injustiças perpetradas pelos homens em relação às mulheres (RIBÉS, 2015, p. 123, tradução minha)<sup>38</sup>.

O ato da artista se propor a reviver os traumas e violências pelas quais diversas mulheres têm continuamente passado, revela a potência do corpo performático enquanto corpo agente subversivo. Um corpo que, ao mesmo tempo em que critica as relações de poder patriarcais, busca subverter essa lógica por meio da arte.

Assim, esse corpo-objeto da artista em estado de vulnerabilidade nos convoca à reflexão sobre a coletividade na qual estamos inseridos, enquanto corpos igualmente suscetíveis às violências físicas, discursivas e simbólicas. Isso porque, são os corpos femininos, sobretudo aqueles subalternizados pelos marcadores raciais e de classe, os primeiros a serem violentados dentro dessa lógica que opera em um sistema patriarcal branco hétero-falocêntrico. Dessa maneira, a *performer* explicita uma realidade indelicada e incômoda, mas que não deveria ser banalizada e normalizada como sendo uma trivialidade quotidiana.

Ainda sobre as performances críticas de Galindo, em *El Dolor En Um Pañuelo* – que ocorreu no Plaza G&T na Guatemala, em 1999 – a artista se encontra nua, amarrada em uma cama vertical e com os olhos vendados, enquanto notícias de jornais contendo notícias reais sobre abusos e violações de mulheres na Guatemala são projetadas no corpo dela. Com isso, traz uma estética política potente e altamente crítica de episódios concretos.

---

<sup>38</sup> “Toda una serie inacabable de salvajadas y crueldades apoyadas por las instituciones más respetadas, asentadas y alimentadas por un patriarcado que admite todas las culpabilidades posibles: desde la más activa, como ejecutor, hasta la más pasiva, como ocultador o invidente ante las injusticias perpetradas por los hombres hacia las mujeres.”



<sup>39</sup> GALINDO, Regina José. *El Dolor En Um Pañuelo*. 1999. Performance fotografada por Marvin Olivares.

Uma performance como esta manifesta simbologias que remetem não só à violência vivenciada por mulheres guatemaltecas no cotidiano, como, também, à impunidade dos crimes. Os olhos vendados da artista e a posição em que se encontram seus braços aludem ao famoso símbolo da justiça, a imagem da deusa grega Têmis, que é representada com os olhos vendados e com uma balança na mão. Contudo, como as mãos de Galindo estão amarradas, é como se a figura da justiça estivesse igualmente de mãos atadas quando se trata de julgar crimes cometidos contra os corpos femininos.

[...] O maltrato de um único corpo reflete todos os demais, a contemplação da dor individual como a ponta do iceberg de uma enorme dor coletiva. O corpo de Galindo, de alguma maneira, contém todos os outros corpos de mulheres torturadas, algo explicitado mediante as notícias projetadas sobre sua pele (BLANCO, 2010, p. 520-521, tradução minha)<sup>40</sup>.

Da mesma maneira que Galindo se encontra imobilizada fisicamente, as opressões cotidianas e suas impunidades também dificultam os movimentos políticos e a força de ação, como se realizassem um efeito paralizador. Nesse sentido, o corpo performático da artista se mostra enquanto reflexo de um corpo social totalmente problemático no que tange às violências de gênero.

Entretanto, mesmo com as mãos atadas, a performance da artista mostra sua força de ação contraposta às situações político-sociais assentadas pelo patriarcado. Assim, "suas geografias nos revelam uma cartografia das feridas nacionais, da dor infligida, que são consequência direta de todo um sistema sociopolítico. Uma dor cujas causas só podem ser eliminadas politicamente" (Ibidem, p. 532, tradução minha)<sup>41</sup>.

Performances como as que são apresentadas por Galindo revelam, então, sintomas sociais de feridas que ainda estão constantemente expostas. O corpo nu da artista é atingido física e simbolicamente pelas marcas deixadas por um sistema feito para ser violento e impositivo desde suas raízes. Deste modo,

[...] Galindo, colocando seu corpo nu em situações de dor e sofrimento, acaba por mostrar também força e resistência do corpo perante tais situações, manifesta em forma de arte essa força vital essencial dos corpos sensíveis,

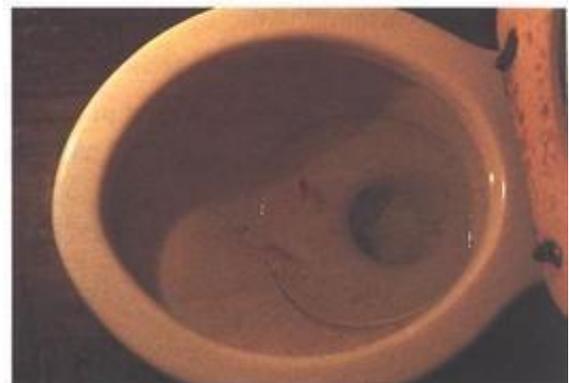
---

<sup>40</sup> “[...] El maltrato de un solo cuerpo refleja todos los demás, la contemplación del dolor individual como punta de iceberg de un enorme dolor colectivo. El cuerpo de Galindo de alguna manera contiene todos los otros cuerpos de mujeres torturadas, algo explicitado mediante las noticias proyectadas sobre su piel.”

<sup>41</sup> “Sus geografías nos revelan una cartografía de las heridas nacionales, del dolor infligido, que son consecuencia directa de todo un sistema sociopolítico. Un dolor cuyas causas sólo se pueden eliminar políticamente.”

presente mesmo nas situações mais doloridas e desfavoráveis.  
(MALDONADO; MARANDOLA, 2017, p. 144)

Do mesmo modo que Galindo, Ana Mendieta, ao executar uma de suas performances mais polêmicas, chama a atenção do público por meio de uma reprodução que espelha uma violência cotidiana. Trata-se de *Untitled (Rape Scene)* – de 1973.



42

<sup>42</sup> MENDIETA, Ana. *Untitled (Rape Scene)*. 1973. Série de fotografias coloridas impressas em 2001. 40,64 X 50,8 cm.

Na elaboração desta performance, a artista convidou colegas universitários para seu apartamento em Iowa sem eles terem conhecimento do motivo de tal convite. Ao chegarem no ambiente, a porta estava entreaberta e o apartamento se encontrava revirado, com objetos quebrados e sangue em vários lugares. Em meio a esta cena, Mendieta estava deitada sobre a mesa de jantar, com a parte inferior do corpo nua. Suas mãos estavam amarradas e haviam marcas de sangue pelo corpo da artista também.

O impacto desse tipo de performance surpreende o público por não saberem previamente que se tratava de uma manifestação artística crítica, (co)nfundindo a arte com cenas de violências que ocorrem quotidianamente. “De imediato a intenção dela não era apenas chocar, mas nomear a violência, quebrar o anonimato e a casualidade de atos como esse” (PERMONIAN, 2021, p. 49).

Baseada em um caso verídico de violência que ocorreu na Universidade de Iowa na época, Mendieta retrata e critica não somente esse tipo de violência, como, também, incita os espectadores a serem participantes daquela cena, enquanto testemunhas ativas. Por meio da repetição representativa da cena de estupro, a artista realiza a arte performática enquanto experiência política.

Ao “simular” por meio da performance-instalação uma cena de estupro, a artista cria, por meio de seu corpo, uma possibilidade crítica política potente. O público é tirado de sua zona de conforto passiva e conivente, sendo convocado a ser participante daquele sistema de violência, enquanto observadores críticos.

O reconhecimento da visão do resultado de uma cena que só o agressor pode ver, implica-os no crime. Essa experiência pessoal da peça serve para libertar a mulher estuprada do silêncio do crime que ela sofre. O reconhecimento do evento tem um elemento de potência nele (MCCUTCHEON, 2005, p. 20, tradução minha)<sup>43</sup>.

É importante ressaltar, também, que em ‘Rape Scene’ a utilização de sangue de animal não é uma escolha randômica. O sangue de animal, além de representar uma situação de violência consumada, tem íntima relação com a religião afro-cubana Santeria. Nesse sentido,

---

<sup>43</sup> “The acknowledgement of the viewing of the aftermath of a scene that only the perpetrator might see, implicates them in the crime. This personal experience of the piece serves to free the raped woman from the silence of the crime she suffers. The recognition of the event has an element of power in it.”

exprime traços e vestígios da própria origem da artista, simbolizando a questão do pertencimento e das dores enquanto mulher latino-americana.

Torna-se evidente então que, por meio da pesquisa desses tipos de performances, são trazidos à cena gestos incômodos, desconfortáveis e altamente críticos, para atrelar à violência justamente esse caráter indigesto. Assim, a questão da violência de gênero retratada nas performances opera não só como espelho crítico social, mas mostra a subversão de uma estratégia utilizada para minimizar a ostensiva gravidade desse tipo de violência: a ideia de que ela ocorre pontualmente/localmente. O tipo de performance aqui trazida, na contramão desta interpretação equivocada e artilosa, revela seu caráter culturalmente sintomático e aponta para novos caminhos políticos do fazer artístico.

É essencial para um artista viver, agir e criar para fora do comum, do banal, do usual. Mas, mesmo nessa visão, a arte ainda se mostra como conhecimento circunstancialmente expressado, fadado ao lugar, porque a criação artística, ou até mesmo a crítica política, por exemplo, ainda dependem do indivíduo assumir seu lugar no tecido do mundo e vivê-lo, abarcando-o e enfrentando-o a todo momento (MALDONADO; MARANDOLA, 2017, p. 139).

## 5. POR UMA ATIVAÇÃO SUBVERSIVA

### 5.1. Ativação de si e suas potências

Ao longo desta dissertação, quando foi percorrido acerca dos corpos femininos e das questões interconexas às marcações de gênero, as temáticas abordadas perpassaram majoritariamente pelos pontos que circunscrevem a fetichização e a violência. Embora o “ser mulher” em uma sociedade patriarcal seja marcado por essas problemáticas, a existência dos corpos femininos não se resume somente a isto. Assim, é de suma importância que esses corpos em luta sejam também percebidos como corpos que encontram dentro de si as potências necessárias para transmutar as dores em uma ativação subversiva.

As marcas fetichizadoras e violentas deixadas pelo patriarcado não podem (e nem devem) ser apagadas por um discurso que, sem colocá-las em evidência, reivindica condições melhores de existência. É neste sentido que esse lugar simbólico que põe em destaque apenas as dores e as feridas sociais, quando não abre caminhos para a criação de novas potências do agir, coloca as mulheres novamente em um ciclo de passividade diante do cenário político-social.

A potência da existência, sobretudo quando tratamos sobre corpos estigmatizados e marginalizados, como foi evidenciado por Foucault, consiste “no ‘direito’ à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, no ‘direito’, acima de todas as opressões ou ‘alienações’, de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser” (FOUCAULT, 1988, p. 136, grifo meu). Por conseguinte, este corpo potente se inscreve no interior dessa ativação de si, que consiste, justamente, em criticar o cenário político-social patriarcal e experienciar outras formas de ser e se colocar no mundo.

Vale salientar que os espaços que esses corpos ocupam não são espaços “em branco”. O que se evidencia na constatação de que esses lugares se desenvolvem como frutos de diversas construções sociais, psicológicas e simbólicas. Tais espaços são lugares habitados por nós e lugares que nos habitam, concomitantemente.

Não existe vazio, tudo é habitado, nós somos, cada um de nós, o local de passagem e de tecedura de uma quantidade de afetos, de linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele atravessa-nos. O que nós habitamos habita-nos. O que nos

cerca constitui-nos. Nós não nos pertencemos. Nós estamos agora e sempre disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 62).



44

As construções sociais são aquilo que produzem as maneiras dos corpos de se colocarem no mundo e, conjuntamente, esses corpos produzem também seus reflexos na maneira como a sociedade se materializa e é composta. Levando isso em consideração, os aparatos político-sociais de poder podem ser vistos não somente enquanto instâncias fixamente repressivas, mas

---

<sup>44</sup> Renata Felinto, *Danço na terra em que piso* (2014).

também como territórios que podem ser construídos e transmutados a partir dos caminhos traçados pelos sujeitos.

Atrelado a isso, ao tratarmos sobre as construções psicológicas, podemos notar que os sujeitos e suas definições de subjetividade vão sendo produzidas no interior dos discursos. Não há discurso que se produza apartado do que somos enquanto corpo, existência e modos de habitar em sociedade. Desta forma, a maneira como nos definimos e somos definidos enquanto sujeitos do discurso é o que dá contornos e sustenta as relações de troca que experienciamos socialmente.

Ao mesmo tempo, as condições e circunstâncias patriarcais que foram associadas aos gêneros e às maneiras de se constituir enquanto sujeitos-corpos político-socialmente podem ser entendidas enquanto construções simbólicas. São esses mecanismos simbólico-culturais que moldam, justamente, comportamentos, pensamentos e condutas diante das circunstâncias que nos atravessam.

Diante destas considerações, faz-se perceptível que ocupamos os territórios materiais e a nossa própria materialidade visceral a partir de incitações e impulsos que não são inatos, muito menos estáticos. Mesmo que essas estruturas pareçam produzir somente modos de vida que nos aprisionam e geram problemáticas, podemos perceber que, na medida em que há uma dinâmica contínua em curso, essas construções são capazes de produzir também outros modos de vida.

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas (FOUCAULT, 2013, p. 19).

Faz-se importante frisar, também, que é imprescindível se contrapor à ideia de corpo idealizado, ou universal de alguma maneira, a fim de que possamos tecer essas outras construções. As ideias pré-concebidas do que é ser um corpo feminino em uma sociedade patriarcal – colocando à vista os ideais de beleza, delicadeza e submissão – desvalorizam as potências daquilo que pode surgir dessas subjetividades. Por meio da “utopia” de um corpo ideal, esta matéria visceral perde espaço e sua pulsação vital se torna esmaecida.

É na singularidade material que encontramos as potências próprias que nos permitem a ativação de nós mesmos. Cada corpo contém em si micropolíticas capazes de criar outras

maneiras de se colocar macropoliticamente, confrontando as forças de poderes ‘outros’ que nos atravessam.

Nesse sentido, vislumbramos que a transformação dos processos que ocorrem em um sistema patriarcal, subjugando os corpos, ocorre no caminho que culmina entre a subjetividade e as particularidades dos corpos e a sociedade. Assim, “o processo de criação [...] se dirige para um trabalho de práticas entrelaçadas e de experiências carregadas de possibilidades que não separam os modos do ser dos modos do mundo, pois se encontram totalmente incorporados e inseparáveis” (SETENTA, 2005, p. 106).

Para Foucault, o próprio corpo dos indivíduos, longe de ser algo detentor de uma “essência” dada de antemão, é um produto das relações de poder que agem sobre e a partir dele. Essas relações são constantemente dinâmicas, não existindo um “detentor exclusivo” do poder, mas sim, fluxos intercambiáveis entre os sujeitos, onde ora um, ora outro pode ser responsável por executar essas formas de poder. Assim, o poder pode ser percebido enquanto elemento ambivalente, pois ao mesmo tempo em que impõe limites, também produz potências.

O corpo em Foucault não é um objeto a priori, ele é produzido constantemente. Não de forma passiva e pacífica, ele é produzido no embate de forças, ou seja, no inter-jogo dos vários poderes que o atravessam. O corpo é um campo de batalha, efeito de conflitos que o definem na história, refletindo e atualizando na carne o presente, o passado e o futuro (COSTA; PRÓCHNO, 2016, p. 49).

À vista disso, levando em consideração não uma manifestação de poder particularizada, mas as múltiplas dinâmicas de poderes que se sucedem, surge a compreensão de que os indivíduos podem criar e transmutar as vivências em meio a esses jogos de poder. Com isso, são capazes não somente de sentirem os impactos que essas relações causam, mas de fortificar o que é ser um corpo feminino em uma sociedade como esta, por meio da ativação de outras potências de si.

Esses corpos, além de constituírem um conjunto de fatores que delineiam e criam a subjetividade, são também um acontecimento. O corpo enquanto acontecimento pode ser apreendido como um dos caminhos possíveis para “corporificar” os processos político-sociais, atribuindo a estes a incorporação visceral das próprias potências do indivíduo.

Por mais redundante que possa parecer o termo, um corpo corporificado é aquele que encontra dentro de si ativações, potências e caminhos que não necessariamente precisam estar codificados em lógicas puramente racionais ou técnicas para serem reconhecidos. Tais

possibilidades se aliam ao fato de que é dentro de si e diante do peso de sua própria história que o indivíduo encontrará forças, incluindo as forças de ação lógico-rationais, para ativar essas potências.

Há uma potência presente nos corpos que insiste em resistir às forças de poder de um sistema que é concomitantemente patriarcal e capitalista. Cabe insistir, portanto, no entendimento de que, embora haja a efetividade dos poderes que se empenham em subjugar os corpos, as existências sob ataque não recebem essas forças de maneira passiva. Sucodem-se ações de motivações contrárias, que vão de encontro a essas lógicas, buscando não só os enfrentamentos, como também as propositividades.

Nesse sentido, o corpo, ao mesmo tempo em que é território de inscrição das normas, é também território de resistências. É dele que partem as contradições, as formas de opressão, a produção de discursos problemáticos e também a subversão desses elementos.

[...] Nos mais diversos contextos e abordagens, a problematização do sujeito se dá, antes, em seu corpo/carne, e é ali o terreno do embate no qual se deve desnudar, esvaziar, hibridizar, ferir, exaurir, fazer sangrar e expor a carnalidade que há em todo processo de subjetivação, de construção da identidade e do conjunto de relações que o sujeito desenvolve nos mais diversos níveis da alteridade, especialmente com as carnes dos corpos sociais e seus fluxos internos de poder (JORDÃO, 2017, p. 188).



45

Nesta perspectiva, tendo em vista elementos tão controversos como gênero, etnia, classe, saberes e memórias culturais, é possível tecer novos caminhos e formas de existir no mundo, as quais valorizem as particularidades plurais dos corpos e suas histórias e, ao mesmo tempo, as potencializem. Como aponta Donna Haraway, “o eu dividido e contraditório é o que pode interrogar os posicionamentos e ser responsabilizado, o que pode construir e juntar-se à conversas racionais e imaginações fantásticas que mudam a história” (HARAWAY, 1995, p. 26).

Assim, é em meio não só às particularidades aparentemente “consolidadas” no interior da subjetividade dos indivíduos, mas também é em meio às suas contradições internas,

---

<sup>45</sup> Castiel Vitorino, *Comigo-ninguém-pode* (2018).

micropolíticas, quando estão em contato com outros indivíduos, no âmbito macropolítico, que se produzem outras potências e forças de ação. Ao buscarmos modos de ressonâncias – que se baseiam na pluralidade dos corpos e naquilo que eles têm tanto em comum, quanto de diferenças – e não dicotomias, podemos perceber, então, que se ativa uma possibilidade de subverter coletivamente algumas lógicas nefastas que nos foram impostas.

[...] Frente ao mal estar algo de muito poderoso pode acontecer: a invenção afirmativa da vida. E é justamente essa força de invenção que o biopoder busca escravizar para si, parasitar, criando armadilhas e ilusões para contornar ou colocar para debaixo do tapete o mal estar. A pergunta como enfrentar o mal estar? Sem apagá-lo ou silenciá-lo? Só pode ter uma resposta: habitando-o. Não fazer do corpo um corpo-fantasma ou um corpo-blindado, mas um corpo vibrátil. Entrar neste espaço, onde se articula o mal-estar (RIBEIRO, 2021, p. 19).

É no enfrentamento ativo dessas lógicas, sem, contudo, pretender ocultá-las, como se não continuassem existindo, que se efetiva a construção de “rotas de fuga” discursivas, fazendo do corpo um grande agente transformador. É imprescindível sinalizar, portanto, que os discursos, apesar de se mostrarem, em determinados momentos, como produções demasiado opressoras e marginalizadoras, também carregam em si outras potências.

Tais potencialidades se manifestam na medida em que as diferentes possibilidades discursivas singulares são capazes de romper com uma lógica dicotômica – que busca, por exemplo, encerrar um determinado discurso sobre o corpo e suas singularidades em “bom” ou “mal” em si mesmo. Desta maneira, “moldar” categorias de gênero pode ser tanto algo que está em busca de universalizar, cristalizar e encerrar as possibilidades de mudanças, como, por outro lado, pode ser uma busca por construções, (des)construções e (re)construções dinâmicas, plásticas e porosas.

Corpos individuais são requisito para ação política coletiva. Seja engajando na macropolítica da luta coletiva ou micropolítica de resistência individual, são os corpos que resistem. E essa resistência, como o poder, vem de todos os lugares – de movimentos sociais, de discursos alternativos, de acidentes e contingências, de intervalos entre várias formas de pensar, da desigualdade material flagrante e das reconhecíveis assimetrias do poder (MCLAREN, 2016, p. 153).

Diante deste ponto de vista, o corpo enquanto multiplicidade de potências, que afeta o meio em que vive e é afetado por ele, se torna ferramenta crucial para criar outras formas de

existências possíveis. Com isso, podemos reconhecer que este corpo potente, contraditório e repleto de querelas políticas e existenciais, é o principal autor das heterotopias<sup>46</sup>.

[...] Meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas. [...]

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Essa proposta de um corpo heterotópico e repleto de potências em ação, embora seja desafiadora em um cenário político tão instável quanto o que experienciamos atualmente, se configura como um dos caminhos micropolíticos possíveis para (re)existir. Assim, estarmos atentos a essas potências internas e àquelas que nos cercam, partindo de outros corpos em movimentação, é o que nos permite existir em uma sociedade patriarcal e capitalista, enfrentando esses modos de vida consolidados que nos violentam e construindo outras perspectivas.

Então, ao ativarmos nossas potências micropolíticas, faz-se necessário tecer outros caminhos existenciais, a partir de corpos que foram/são oprimidos, apesar da dor. Há uma necessidade de se pensar rotas que combatam as violências físicas e simbólicas, que estejam atentas a todas as imposições que apequenam a vida e a marginalizam, mas que, também, sejam rotas que afirmem a existência presente, caminhando para outras construções de futuros, em suas amplas gamas de devires potentes.

O que é necessário opor aos planos de austeridade é uma *outra ideia de vida*, que consista, por exemplo, em partilhar em vez de economizar, em conversar em vez de calar, em lutar em vez de sofrer, em celebrar as vitórias em vez de estar à defensiva, em entrar em contato em vez de permanecer na sua reserva (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 42).

---

<sup>46</sup> O conceito de “heterotopia” é elaborado por Michel Foucault para descrever a experiência de lugares com múltiplas camadas de significação, que funcionam de diferentes maneiras, podendo significar simultaneamente diferentes aspectos físicos e mentais, a depender de como são considerados. Para maiores esclarecimentos ver FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

## 5.2. Por uma subversão das lógicas de opressão

Quando tratamos do corpo nas artes corporais, podemos perceber as potencializações daquilo que ele é capaz. As linguagens utilizadas nas performances, “[...] como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio” (GLUSBERG, 2005, p. 100). Diante desta concepção, os corpos femininos na performance suscitam, então, diversos simbolismos que se manifestam como meio de intensificar gestos e propor uma construção de narrativas de corpos que não cessam as suas capacidades inventivas de subjetividades, construções políticas e outras formas de devir.

Esta lógica de subversão se manifesta para pensarmos de que maneira novas perspectivas podem ser criadas, e modos de existência que, justamente, potencializem esses corpos marginalizados, com suas formas de estar no mundo enquanto sujeitos protagonistas de suas próprias histórias. Neste sentido, trata-se de algo mais do que apenas uma “reatividade” ao sistema patriarcal – ou seja, um modo direto de reagir combativamente a uma situação que atravessa o corpo em determinado momento –, sendo, mais precisamente, uma convocação às potências do agir enquanto corpo político para além da reatividade.

O agir, quando se movimenta para além do apenas reagir, convoca também à criação de novos devires que não estão dados de antemão. São construções de possibilidades políticas que têm como ponto de partida singularidades micropolíticas, que são feitas de atravessamentos próprios de cada corpo, de cada vivência, de cada história e de cada indivíduo singular que luta.

Expandir os limites daquilo que se entende por corpo [...] implica também deslocar nossas próprias noções de subjetividade e agenciamento, de forma a incorporar, nos interstícios da cidadania e da vida social, novas possibilidades eróticas, políticas e subjetivas. Para tanto, a estratégia é lançar mão do caráter performativo do gênero para instaurar novas possibilidades de existência inteligível no espaço social (ALÓS, 2011, p. 434).

Conjuntamente, é fundamental pensar nas discursividades produzidas por um corpo na performance. A performance artística, através de linguagens que lhe são próprias, é capaz de criar e tecer discursos que potencializam gestos e que propõem construções de corpos constantemente em devir. São esses corpos na performance, corpos femininos continuamente buscando expressarem-se, em contraposição a um molde fixo, para se caracterizarem subjetivamente, a partir de perspectivas identitárias capazes de se transmutarem, afirmando

potências corporais que não cessam de se desdobrar em outras formas de construir narrativas acerca do que é devir mulher em uma sociedade patriarcal.

Neste contexto, o trabalho de algumas artistas latino-americanas se faz imprescindível. São esses corpos femininos latino-americanos que se insurgem como corpos carregados de potências políticas plurais e singulares ao mesmo tempo. Aprofundando esta perspectiva, cabe reforçar o entendimento de que são corpos atravessados não somente pelas questões de gênero, mas, também, por questões atreladas à colonialidade. Por se tratar de um sujeito duplamente subalternizado – pelo lugar ocupado geograficamente/socialmente no mundo e pelas desigualdades de gênero – sua posição permite a abertura para criações de novas possibilidades ativamente combativas e, ao mesmo tempo, para a criação de potências existenciais. Contexto este em que se colocam os trabalhos de duas artistas que nos dão subsídios para pensarmos essas questões: Celeida Tostes e Ana Mendieta.

Nascida no Rio de Janeiro, a artista e professora Celeida Tostes, que trabalhava, sobretudo, com esculturas e cerâmica, fez do barro matéria-prima concreta e simbólica majoritária de suas obras. O barro, para Celeida, se mostra não apenas com uma funcionalidade fixa e característica das cerâmicas, mas, principalmente, como material que permitiu à artista experimentar outras possibilidades.

Assim, ao propor uma performance artística, ela utiliza não somente seu corpo como peça fundamental da obra. Ao mesclar a carne viva e pulsante ao barro, ela dá contorno a gestos e formas que se constroem, desconstroem e reconstroem, na medida em que a performance vai sendo executada, produzindo uma espécie de “celebração” do corpo, em seus pormenores mais orgânicos, tratados de maneira crua, já que não buscam a mera representação de algo “belo” ou “representacional”.



47

<sup>47</sup> TOSTES, Celeida. *Rito de passagem*. 1979. Performance fotografada por Henry Stahl.

Despojei-me  
Cobri meu corpo de barro e fui.  
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.  
O tempo perdeu o sentido de tempo.  
Cheguei ao amorfo.  
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.  
Não sei o que fui.  
Não sei onde estava. Espaço.  
A história não existia mais.  
Sons ressoavam. Saíam de mim.  
Dor.  
Não sei por onde andei.  
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.  
Transmutação.  
O espaço encolheu.  
Saí. Voltei (TOSTES, 1979)<sup>48</sup>.

Em *Rito de Passagem* – realizada em 1979, dentro do próprio apartamento da artista, em Botafogo – Celeida, com a ajuda de duas assistentes, quase como se participasse de uma espécie de ritual, se despe e envolve-se inteiramente em argila, de maneira a formar, por meio do barro em contato com o corpo, uma espécie de ânfora em torno de si mesma. O formato da ânfora de barro criada remete fortemente a uma imagem uterina.

Essa forma uterina não é pensada aqui como uma característica biológica definidora de gênero feminino – já que possuir útero não é uma exclusividade de pessoas do gênero feminino e existem também pessoas do gênero feminino que não o tem. São potências corporais do sentir e do agir, que não se constroem dentro de uma lógica de linearidade. Este é, então, um lugar simbólico, não necessariamente material, onde o corpo é experienciado, ao longo dos dias, semanas e meses, de maneira constantemente cíclica, construindo memórias, sensações e afetos; e se “desmanchando” em determinado momento, dando lugar a outras experiências.

Uma estética como a da artista potencializa o corpo feminino na performance, na medida em que lida com simbolismos como o efêmero, os ciclos da vida – aquilo que está em devir constante, em ciclos de nascimento e morte, não entendidos aqui como pares dicotômicos opostos, mas, sim, como ciclos que se complementam, que se sucedem, já que o nascimento contém também a morte e a morte contém o nascimento – e a construção constante de corpos e identidades femininas também em devir. *Rito de Passagem* é, portanto, uma performance que utiliza o corpo não somente como uma metáfora poética existencial, mas, também, incorpora a

---

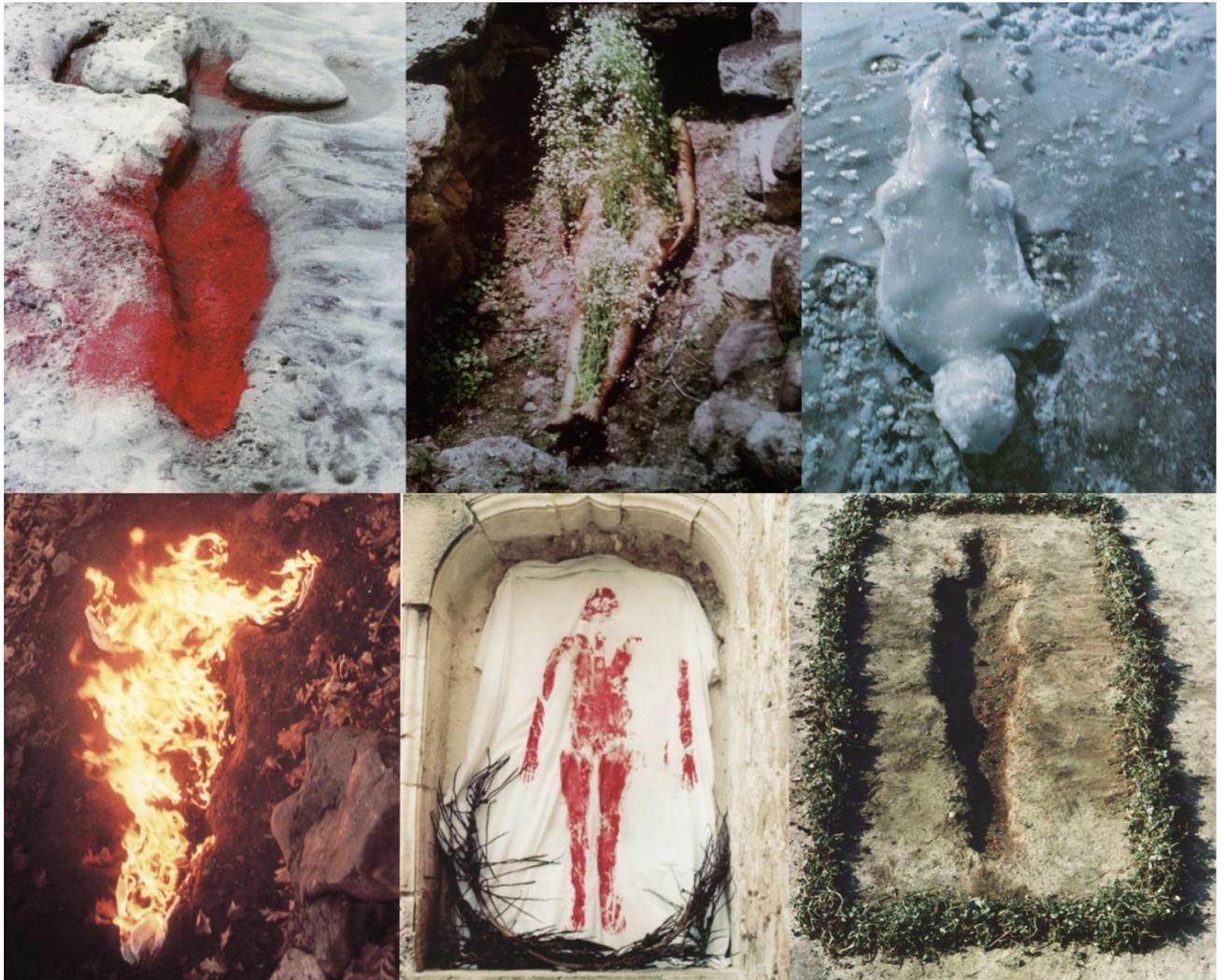
<sup>48</sup> Epígrafe escrita pela própria artista, em seus escritos pessoais, no ano de 1979, logo após realizar a performance. Disponível em: < <http://elo-repository.org/museum-of-theessential/museu/interviews/celeida.htm>>. Acesso em: 29 de abril de 2022.

produção de narrativas do corpo feminino por meio do barro e seus elementos altamente moldáveis e porosos.

Em *Passagem* a artista convida à sedução do olhar; seu corpo feminino na experiência estética toma a maleabilidade da argila, e ambos se transformam na criação. Assim, o corpo e a arte confundem nossos olhos: onde está o corpo da artista? onde está o barro? é uma escultura de barro ou uma mulher? é um ritual? nascimento ou morte? Rico de sentido, inesgotável como a sua expressão, *Passagem* possibilitou várias interpretações. Ao suscitar diferentes emoções, percebe-se em sua obra de arte um interstício que compõe com o outro (HENNING, 2008, p. 19).

Similarmente, Ana Mendieta, com sua série de performances intituladas *Siluetas Series* – produzidas entre 1973-1980, em diversos sítios arqueológicos no México e nos EUA –, revela elementos para se pensar sobre as potências dos corpos femininos. Suas performances, de um modo geral, estiveram bastante associadas a elementos da natureza, conexão com a terra e exílio, nomeando esse tipo de objeto artístico como *earth-body works* ou *earth-body sculptures*. Consequentemente, trazendo à tona elementos que se conectam com parte de sua própria história de vida, mas não somente dentro de uma perspectiva individual.

[...] O corpo na arte de Mendieta segue o sentido contrário à mera exibição de uma identidade. É um corpo que escorre, sangra, queima, explode, tem suas formas desfiguradas, sua feminilidade desnaturalizada. É um presente ausente que, através da aparição performática, denuncia a invisibilidade, a violência e o controle aos quais as mulheres são submetidas (WANDERLEY, 2017, p. 312).



49

O fato de Mendieta ter escolhido esses sítios arqueológicos no México e nos EUA se relaciona diretamente com a herança cubana da artista, buscando pensar o corpo em uma perspectiva decolonial. Esses reflexos da memória da cultura cubana aparecem também de modo efêmero na obra, se conectando com a história da artista e seus modos transitórios de habitar esses lugares. Até mesmo na maneira como os vídeos e as fotos da performance são feitos, revela um caráter experimental, que se interliga ao elemento da efemeridade.

Por conseguinte, ao imprimir no solo, na água e em diversos outros ecossistemas, silhuetas de seu próprio corpo, tal como se fossem pegadas, traz à tona o simbolismo do corpo feminino enquanto lugar efêmero, em constante exílio. São esses rastros que se imprimem nos lugares e depois somem. Rastros, também, das narrativas de mulheres que foram silenciadas e

---

<sup>49</sup> MENDIETA, Ana. *Siluetas Series*. 1973-1980. Série de fotografias produzidas pela própria artista.

apagadas da história, como se jamais tivessem existido, revelando o aspecto do isolamento e da violência simbólica contra as mulheres em um sistema com um passado colonialista.

Justamente por se encontrar em um lugar do não pertencimento e do constante apagamento social, político e discursivo, este corpo não fixado enquanto “sujeito universal” tem suas identidades e potências em constante transmutação e devires que são plurais e não pré-estabelecidos. Assim, a série performática *Siluetas* cria uma simbologia com o feminino, o espaço transitório e o (não) pertencimento, dando contornos ao efêmero, na performance, enquanto símbolo de recusa a uma fixidez identitária feminina.

As relações propostas e construídas entre o corpo da artista e os espaços sobre os quais interferiu constituem ações específicas que nos colocam diante de um corpo que é ao mesmo tempo espaço e ambiente. Um corpo-obra, que é transitório e múltiplo, externo e interno, real e ficcional (FIGUEIREDO, 2019, p. 16).

O efêmero trazido por Mendieta não é somente sobre um corpo que não tem lugar, sendo frequentemente esquecido e apagado. É no efêmero que residem as potências móveis e plásticas dos corpos, capazes lidar com as questões existenciais que se atualizam a partir de uma teia complexa de âmbitos - gênero, etnia, classe e/ou sexualidade. Deste modo, a performance da artista traz uma ambiguidade que mostra tanto uma face mais crítica, como, também, uma face que remete à construção de novas possibilidades de potências a partir de um lugar mutável e multifacetado.

A artista rompe com dicotomias morais sobre a morte, já que nascimento e morte, enquanto partes da efemeridade, estão interligados. Com isso, morte e natureza manifestam-se enquanto condições entendidas pela artista do que é ser mulher, do ponto de vista social e cultural. Os limites da obra estão, conseqüentemente, na natureza, sendo esta última espectadora e construtora de processos de erosão, os quais criam limites efêmeros entre aquilo que é humano e aquilo que é natureza.

Desta maneira, os rastros deixados por Mendieta com sua performance evocam a construção e desconstrução constante de um/uns feminino/femininos que está/estão mais relacionado/relacionados ao devir, à criação de identidades porosas, contra hegemônicas, do que à consolidação de uma categoria estável e cristalizada de gênero. Sendo assim, é fundamental compreender as expressões artísticas de Ana Mendieta enquanto definições de identidades que se mostram em caminhos múltiplos.

Nas séries *Siluetas* (1973-1980) [...] as questões da efemeridade, da presença e ausência do corpo da artista se dão em dois momentos: o primeiro com a presença do corpo mesmo da artista na natureza, definindo e marcando sua forma no espaço. No segundo momento ela fotografa o contorno, a ausência do corpo, até essa forma residual desfazer-se diante da câmera pela ação das ondas do mar, pela ação do fogo, pela ação do tempo, gerando séries de fotografias diferentes em cada encontro específico do seu corpo com o ambiente. (FIGUEIREDO, 2019, p. 21-22)

Performances como as de Celeida e Mendieta colocam em pauta caminhos que despertam possibilidades de tecer novas perspectivas, por meio do corpo enquanto potência política. São formas que criam não só estruturas expressivas no campo das artes, mas que são capazes de criar, também, uma mescla entre arte e vida, impulsionando as potências vitais e micropolíticas do corpo a agirem enquanto protagonistas na cena política-social contemporânea.

É por meio do corpo feminino na performance e das vivências quotidianas que se impõem possibilidades de criar espaços emancipatórios, onde estes corpos conquistem meios de reivindicar seus direitos, suas questões, mas que, também, possam se empoderar como protagonistas das suas existências, reivindicando, então, essas ativações subversivas do corpo. Em vista disso, por meio dessas performances, que contêm em si numerosos simbolismos que atravessam os corpos femininos, os ritmos do corpo, as questões identitárias, que se constituem a partir dos afetos e das pulsões, ganham acolhimento e ressignificações.

Torna-se necessário, portanto, pensar e articular não só os traumas, mas outros afetos que possam ser frutíferos na transmutação e criação de outras possibilidades de existências. Assim, evocamos “entrever um mundo povoado não de coisas, mas de forças, não de sujeitos, mas de potências, não de corpos, mas de ligações. É pela sua plenitude que as formas de vida realizam a destituição” (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 63).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da presente dissertação busquei trazer à tona aspectos da arte performática, levando em consideração especificamente as questões e singularidades suscitadas pelos corpos femininos que dela tomam parte enquanto corporeidades crítico-emancipatórias. Assumi, portanto, o posicionamento teórico-crítico de que não podemos discursar sobre corpos, sejam eles quais forem, de maneira descorporificada.

Corpos carregam em si marcadores moldáveis identitários, compostos pelas mesclas entre gênero, raça, sexualidade, classe, dentre outros. Diante destas construções, o indivíduo não somente desenvolve (e é desenvolvido por) sua história e sua trajetória, como também é capaz de subvertê-la, em diversos aspectos. É nesse sentido, conforme procurei demonstrar, que os corpos femininos na performance podem trazer também um aspecto subversivo de elementos presentes em uma sociedade patriarcal.

Ao executarem performances que criticam a fetichização e, conseqüentemente, a violência vivenciada por mulheres quotidianamente, as artistas buscam não apenas pontuar essas problemáticas. Por meio do corpo na performance, elas revelam simbolicamente os aspectos nefastos e trágicos dessas ferramentas de poder patriarcal.

Na atualidade, o objeto de arte toca fios de complexa sumarização, criando vestígios e desnudando os símbolos. Portanto, o objeto artístico não incorpora mais um único símbolo, mas se abre para vários significados, e, com isso, a arte passa a criar, por meio da narração, a união do artista com o espectador (HENNING, 2008, p. 18).

Performances como estas convidam aqueles que as presenciam – seja presencialmente ou por meio de mídias realizadas – a subverterem seus olhares diante dessas opressões. O espectador se depara com essas propostas performáticas de desnaturalização dos processos patriarcais, de modo que as violências contidas neles não passem como algo banal, diluído no cotidiano.

Por meio do corpo na performance, fazer emergir esses aspectos que atravessaram (e ainda atravessam) os corpos femininos, ao longo da história opera, simultaneamente, como denúncia e como não conformação. Os corpos políticos das artistas evidenciam criticamente episódios opressivos que se repetem, enfatizando o caráter demasiadamente introjetado a eles conferido, estrategicamente, pelos dispositivos dos poderes hegemônicos.

Contrapondo-me a tal hegemonia, para além de apontar essas problemáticas trazidas e experienciadas pelos corpos, entendo ser imprescindível pensar em outras possibilidades de tecer histórias carregadas pelos corpos femininos, apesar das dores. Esta proposta se materializa na medida em que concebemos o corpo enquanto território abundante de potências.

Diante dessa perspectiva, a performance pode ser percebida, também, nesse mesmo âmbito plural, no que diz respeito às muitas formas de construir potências. Enquanto arte corporal altamente plástica e flexível, utilizando o corpo como objeto e sujeito artístico, ela transcorre em meio a possibilidades de construções variadas. Por esse motivo, nega uma finalidade única de perspectiva corporal que só possa ser elaborada fixando-se a certos padrões de corpo e suas configurações ditas “ideais”.

Atrelado a isso, tais questões, materializadas nos corpos na performance, constroem formas diversas de criticar os processos patriarcais, e exaltam corpos que se inserem no mundo enquanto sujeitos ativos. É por meio dessa matéria orgânica visceral chamada corpo que a existência pode ser potencializada, pois ele permite que se criem configurações variadas de “sujeitos” – aqui entendidos não como unidades presumidamente estruturadas, mas, sim, como perspectivas em aberto. Sendo assim, esses “sujeitos” podem criar corporalmente outras maneiras de se situarem na contemporaneidade.

A afirmação de que os corpos femininos na performance se revelam enquanto manifestações aliadas à capacidade criadora, permite a percepção de que ao criarmos essas outras maneiras de ser e se colocar no mundo, reforçamos ainda mais as potências corporais viscerais. Assim sendo, a performance, na qualidade de uma arte viva e atravessada pelos diversos fluxos e “devires”, utiliza sua força característica de maneira a produzir não somente múltiplas possibilidades de construções estéticas, mas, também, possibilidades de críticas político-sociais por meio do corpo. Levando em consideração esta concepção, as artistas passam a se caracterizar, então, como transfiguradoras do cotidiano comum.

Trazer esses corpos femininos e modos artísticos de operar é de suma importância para descentralizar a pesquisa em performance de contextos majoritariamente estadunidenses e europeus. Levando em consideração que também nós, pesquisadoras brasileiras, fazemos parte da dinâmica latina – embora com algumas ressalvas coloniais, linguísticas e culturais – falar e pesquisar de um ponto de vista localizado é extremamente necessário, como já ressaltara Donna Haraway.

Não buscamos os saberes comandados pelo falocentrismo [...] e pela visão incorpórea, mas aqueles comandados pela visão parcial e pela voz limitada. Não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece (HARAWAY, 1995, p. 33).

Neste sentido, é fundamental ressaltar que, embora as artistas e autoras apresentadas na presente dissertação possam trazer algumas perspectivas significativas para (re)pensarmos as lógicas patriarcais, e como os corpos femininos se situam nestas, esses saberes são também localizados. São pontos de vista que se mesclam, compondo esse cenário de possibilidades outras, mas que também possuem suas limitações tanto do ponto de vista material, quanto do ponto de vista conceitual.

Tratar sobre as questões vinculadas a gênero e suas problemáticas possui também suas limitações, na medida em que essas categorias se constroem no fazer cotidiano político-social, e não de maneira estagnada ou consolidada. São processos que se articulam historicamente em busca de contornos que, embora consistentes, não são imutáveis.

O modo como cada sujeito concebe e pratica as relações de gênero está mediado por um sistema de representações que articula os processos de subjetividade por meio de formas culturais e convenções ideológicas. Os signos “homem” e “mulher” são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos (articulados e construídos) atrás de uma falsa aparência de verdades naturais, a-históricas (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019, p. 302).

As artistas tratam sobre as problemáticas do ser um corpo feminino em uma sociedade patriarcal, sem deixar de se colocarem também enquanto corpos potentes. São esses corpos aqueles que são capazes de subverter, mesmo que minimamente, paradigmas enraizados, de maneira a se (re)conhecer em sua ampla gama de possibilidades.

Assim, um corpo que se coloca enquanto potência é, portanto, não um indivíduo que se ressentente, se assombra ou se paralisa diante das forças violentas que nos assolam, mas, sim, as utiliza ativamente em prol da própria vida e da arte. Dessa maneira, um corpo que é atravessado pelas questões político-sociais e existenciais da vida cotidiana cria e constrói, por meio da arte performática, maneiras de se colocar criticamente como instrumento ativo em constante devir.

## POSFÁCIO

Celebrar é também um ato político. É puro movimento de quem sabe estar só, sabe pra onde voltar, mas também sabe fluir na multidão. Flanar pela cidade, como quem se coloca disposta a viver. A Ser.

Pulsa dentro de mim uma euforia mundana e coesa. Como se reivindicando o agora, a vida acontecesse. Como se navegando se aprendesse a navegar. Dançando, brilhando e sendo simplesmente toda a potência daquilo que podemos ser.



Meu corpo é rio de água salgada e doce. É encontro, colisão, desaguar, ramificação, maré alta e maré baixa. E nesse ritmo eu danço a dança do imprevisível, do mistério das vivências, da beleza de ver poesia até no mais ínfimo momento. Estou viva, estou aqui. Tem um quê de sagrado nisso. Mas também tem algo de profano. Algo de visceral que é preciso dessacralizar, desmoralizar. No final das contas, o fascínio habita nisso. Nas oscilações, nas contradições, nas reconciliações, no caos que baila pra se reestruturar.



Sou muitas. Figura teia. Multi-dimensional. Acho que a beleza toda reside nisso. Não sou uma pessoa difícil. Eu sou só uma pessoa. Materializada em questionamentos que me assombram e delícias que me ardem por dentro. Quem enxerga apenas a unilateralidade da coisa, perde tudo aquilo que se transborda. Transbordo que nem maré. Plena de significados. Queimo que nem fogueira. Arde, lambe, consome. Faço ventar e

ventando destruo as estruturas que precisam de força para quebrar. Nascendo e morrendo, tudo que reside em mim é matéria viva. Lama fértil.

■

Meu corpo é sol  
Tudo aqui queima,  
Ilumina,  
Derrete  
Eu sou  
Eu sinto  
A força que não pode ser detida  
Eu sou imensidão  
Eco  
Eu sou personas que deixei ir  
Personagens cíclicas das minhas transgressões  
Eu sou um mergulho  
Eu sou um abismo  
Minha pele é labirinto  
De encaixes  
E de catarses  
Eu sou um poema que não tem conclusão  
Eu sou desejos sem fim...

■

O que eu quero reside no movimento. Quando olho a imagem refletida no espelho eu vejo os reflexos daquela que fui, mas vejo principalmente aquela que estou me tornando. Uso e me aproprio das minhas hipérboles e das sinestésias para dar novas significações às palavras velhas. Por mais caóticas que tenham sido, o que as intensidades me ensinaram foram as sensações de abundância. Dou voz às minhas fomes, aprendo a evitar a escassez. O que eu quero reside no movimento, porque é dele que pulsam as transformações.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Tânia Mara Campos. Corpo feminino e violência de gênero: fenômeno persistente atualizado em escala mundial. Dossiê: Gêneros e Feminismo(s): Novas Perspectivas Teóricas e Caminhos Sociais. In: **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 29, n. 2, maio/ago. 2014.

ALÓS, Anselmo Peres. “Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2 (jan. 2011), pp. 421-449.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BLANCO, Julia Ramírez. “Regina José Galindo o el cuerpo como nación”. In: **Boletín de Arte**, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, n. 30-31 (jan. 2010), pp. 519-532.

BORSOI, Bruna Fernandez Guimarães. “Beleza plástica: a fetichização do corpo feminino como mercadoria no espaço heteronormativo”. In: **Revista Geografia em Atos**, UNESP, n. 16 (2020), pp. 61-75.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. “Fotografia e Fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher”. In: **Cadernos Pagu**, Campinas (UNICAMP), v. 21 (2003), p. 103-131.

BOVENSCHEN, Silvia. “Existe uma estética feminista?” In: ECKER, Gisela (Org.). **Estética Feminista**. Barcelona: Icaria Editora, 1985. pp. 21- 58.

BUTLER, Judith; MEIJER, Irene; PRINS, Baukj. “Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler”. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1 (2002), pp. 155-167.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CLEMENTE, Cecília Magalhães. “O corpo em ação: performance e micropolíticas”. In: **XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO**, (2017), pp. 51-55.

COMITÉ INVISÍVEL. “Querem obrigar-nos a governar”. In: **Aos nossos amigos**. Edições Antipáticas, 2015.

COSTA, Pedro Henrique Lucas; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. “Corpo-lixo: entre o dejetivo e a potência na cultura contemporânea”. In: **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 16, n. 3 (dez. 2016), pp. 45-57.

FAZZOLARI, Claudia. “A performance de Regina José Galindo: luta e resistência na América Latina”. In: **Revista Extraprensa**, v.11, n.2 (2018), pp. 58-68.

\_\_\_\_\_. “O registro de realidades alteradas e a performance em Regina José Galindo”. In: **Croma: estudos artísticos**, Lisboa, v. 2, n. 4 (jul-dez 2014), pp. 194 -201.

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

FERNANDES, Maria das Graças Melo. “O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência”. In: **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro (UERJ), v. 19, n. 4 (2009), pp. 1051-1065.

FIGUEIREDO, Mariana Galli. **Ana Mendieta: corpo entre-lugares**. Monografia (curso de especialização) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Departamento de Desenho industrial, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. Prefácio à transgressão. In: **Ditos & escritos, v. III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARCIA, Carolina Gallo; SCHUCK, Elena de Oliveira. “O feminismo de Ana Mendieta no campo das artes visuais”. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress /Anais Eletrônicos**, Florianópolis (2017), pp. 1-11.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. In: **Cadernos Pagu** (5) 1995: pp. 07-41.

HILL, Cecilia Fajardo; GIUNTA, Andrea. **Radical Women: Latin American art, 1960-1985**. Londres e Nova Iorque: Prestel, 2017.

HENNING, Isabel. “Celeida Tostes e a narrativa do feminino”. In: **Arte & Ensaios**, v. 17. (2008), pp. 17- 23.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

JORDÃO, Paulo Veiga. **Corpos subversivos na performance contemporânea**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Belas Artes, 2017.

LAGE, Mariana. “Performance e presentificação: sobre a forma artística/estética no instante”. In: **Viso – Cadernos de estética aplicada**, v. XII, n. 22 (jan-jun 2018), pp. 132-145.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LESSA, Patricia; STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. “Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 2 (ago. 2018), pp. 1- 19.

MALDONADO, Stephanie Ares; MARANDOLA, Eduardo Jr. "O corpo em circunstância: uma compreensão fenomenológica da nudez nas performances de Regina José Galindo". In: **Entre-Lugar**, Dourados, v.8, n.15 (dez. 2017), pp. 135-149.

MATESCO, Viviane. **Em torno do corpo**. Niterói: PPGCA, 2016.

MCCUTCHEON, Erin L. Incorporados: The Art of Ana Mendieta. In: **Elements**, v. 1, n. 1 (2005), pp. 17-23.

MCLAREN, Margaret A. **Foucault, feminismo e subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M (orgs.). **Espaço e performance**. Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2007.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

OYEWUMI, Oyeronke. “Conceituando o Gênero: Os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”. Trad. Juliana Araújo Lopes. In: **CODESRIA Gender Series**, Dakar, v. 1 (2004), pp. 1-10.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia**, São Paulo: MASP, 2019.

PERMONIAN, Ariane Cristina Oliveira. **O grotesco na arte feminina contemporânea: Ana Mendieta**. Monografia (Bacharelado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Departamento de Artes e Representação Gráfica, 2021.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: Politics of performance**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1993.

PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014. (posteriormente passa a assinar como Paul Preciado)

RIBEIRO, Martha. “O corpo biopotente”. In: **Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**, Campinas, n. 6 (2021), pp. 1-22.

RIBÉS, Lidón Sancho. “La investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo”. In: **Dossiers feministes**, n. 19 (mai. 2014), pp. 135-147.

RIBÉS, María Lledó Sancho. **Regina José Galindo: La performance como arma**. Tesis doctoral – Universitat Jaume I. Departamento de Historia, Geografía y Arte, 2015.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Elaine Regina dos. **Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea**. 2011. 235 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, 2011.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SETENTA, Jussara Sobreira. “Da Potência ao Ato. Da Idéia para a Ação: o corpo em estado de definição”. In: **Cognitio-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia**, São Paulo, v. 2, n. 2 (jul./dez. 2005), pp. 105-111.

SILVA, Tarcisio Torres. “A biopolítica do corpo feminino em estratégias contemporâneas de ativismo digital”. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, n. 3, (set. 2016), pp. 739-759.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VISO, Olga M. “Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985”. In: **Hirshhorn Museum and Sculpture Garden**, Smithsonian Institution, Washington DC, 2004.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. “Nem aqui nem lá: rastros do feminino nas fotoperformances de Ana Mendieta”. In: **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 32 (dez. 2017), pp. 305-317.

## **OUTRAS REFERÊNCIAS**

CELEIDA, Tostes. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: Acesso em: 20 de jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

CELEIDA TOSTES. In: **Museu do Essencial e do Além Disso**. Disponível em: <<http://elorepository.org/museum-of-the-essential/museu/interviews/celeida.htm>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

GALERIE LELONG & CO. **Estate of Ana Mendieta**. Disponível em: Acesso em: 26/07/2019

**O RELICÁRIO DE CELEIDA TOSTES**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2146/CPDOC2006RaquelMartinsSilva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

**REGINA JOSÉ GALINO**. Página inicial. Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 23 de abril de 2019.