> O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970

> The body is the disguise: fictional constructions of the self in the artistic production of women in the 1970s

por Isadora Mattiolli
Professora do CAMPUS I da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e da Pós-Graduação em História da Arte e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: isadoramattiolli@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5663-2600.

Resumo
A crítica feminista elaborou a questão da representação na arte de diferentes maneiras. Nessa perspectiva crítica, um dos problemas são as imagens das mulheres feitas por um olhar masculino ao longo das narrativas tradicionais da história da arte. Respondendo a esse problema, algumas artistas realizaram ações para as câmeras de vídeo e fotografia. Nestas imagens, elas utilizaram o próprio corpo para demonstrar as construções ficcionais dos gêneros. Nesse artigo, analiso esses trabalhos pelas seguintes leituras: a crítica aos rituais de feminilidade, o feminino monstruoso e a identidade como categoria múltipla, tendo como marco teórico as contribuições de Janet Wolff e Jayne Wark. Também me apoio no discurso das artistas sobre seus métodos de trabalho, a partir de entrevistas inéditas.
Palavras-chave: Representação. Corpo. Crítica feminista. Vídeo. Fotografia.

Abstract
Feminist criticism raised the issue of representation in art in different ways. In this critical perspective, one of the problems is the images of women made by the male gaze throughout the traditional narratives of art history. Responding to this problem, some artists performed actions for video and photography. In these images, they used their own bodies to demonstrate the fictional constructions of gender. In this article, I analyze these works through the following readings: the criticism of femininity rituals, the monstrous feminine and identity as a multiple category, having as a theoretical framework the contributions of Janet Wolff and Jayne Wark. I also rely on the artists' discourse about their work methods, based on unpublished interviews.
Keywords: Representation. Body. Feminist criticism. Video. Photography.

> Artigo recebido em 21.06.2020 e aceito em 20.07.2020.

A crítica feminista sobre a arte interroga-se, inicialmente, sobre a questão da representação. Esse questionamento se direciona a duas situações: a primeira delas é a representação do corpo da mulher na pintura e a segunda, a falta de representatividade de mulheres artistas na historiografia e instituições de arte.[1] A história da pintura ocidental gerou um extenso catálogo de representações femininas com pouca participação de mulheres como artistas.[2] Com influência do movimento feminista de segunda onda (expandido nos anos 1960), a crítica de arte feminista questionou as pinturas idealizadas dos corpos das mulheres e a ausência de autoras mulheres nas narrativas artísticas.

Dentre as iniciativas feministas na arte, em resposta à questão da representação, pode-se mencionar a produção artística de algumas mulheres desse período. Entre essa produção, existem trabalhos em vídeo e fotografia nos quais as artistas investigaram os seus próprios corpos como visualidade, ao realizaram ações frente às câmeras. Algumas delas possuíam intenções feministas em suas práticas, outras não. Partindo de seus corpos, essas artistas questionam, por meio da arte, a existência feminina ligada à fisicalidade do corpo. Os rituais de feminilidade, as performances sociais, os padrões de beleza e a objetificação do corpo da mulher difundida pela cultura de massa são narrativas revisitadas por essas artistas em sequências de imagens, filmes caseiros, postais e álbuns de fotografia.

[1] Essa visão sobre a representação como a principal crítica feminista da arte foi baseada em diversos autores: Jayne Wark (Canadá), Linda Nochlin (Estados Unidos, 1931-2017), Lucy Lippard (Estados Unidos, 1937), Michael Archer (Reino Unido, 1954), Rose-Marie Arbour (Canadá), Teresa de Lauretis (Itália, 1938).

[2] Rose-Marie Arbour, "L'art des femmes a-t-il une histoire?", 1980, p. 3.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

Os anos 1960 foram marcados pela investigação do corpo como parte material das obras de arte, e não apenas como mimese. Os corpos dos artistas tornaram-se elementos dos trabalhos em happenings, performances, vídeos, filmes e fotografias. O corpo da mulher, em específico, foi um assunto presente em toda a história da performance feminista, segundo Jayne Wark.[3] A autora se questiona sobre os motivos das intervenções feministas de arte serem feitas sobre e a partir do corpo.[4]

Apresento nesta pesquisa uma perspectiva feminista anacrônica sobre esses trabalhos dos anos 1960 e 1970. Pelo anacronismo, torna-se possível olhar para essa produção e estabelecer conexões entre os processos artísticos de artistas de contextos geográficos distintos (artistas brasileiras, norte-americanas e europeias). O pensamento e as práticas feministas foram radicalmente diferentes em cada um desses cenários. No Brasil, esse período da arte foi marcado pelo cenário político da ditadura militar (1964-1985) e esse contexto precisa estar presente no olhar em retrospectivo para esses trabalhos. É apenas na contemporaneidade que se torna possível a categorização dessa produção como parte de um conjunto que possui temas, linguagens e processos compartilhados.

No texto de introdução ao catálogo da exposição Mulheres Radicais as curadoras propõem que existiam preocupações em comum entre essas artistas, mesmo que, na maioria dos casos, elas não se conhecessem.[5] As semelhanças em

[3] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 165.
[4] *Ibidem*.
[5] Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, *Mulheres radicas:* arte latino-americana, 1960-1985, 2018, p. 19.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

seus trabalhos devem-se aos discursos sociais da época, que debatiam a emancipação das mulheres e de seus corpos, mesmo que essas narrativas não fossem organizadas socialmente, no caso do Brasil, pela repressão aos movimentos sociais na ditadura militar. Atualizando a questão da representação, essa curadoria foi baseada em trabalhos que problematizam o corpo. As autoras justificam as suas escolhas pelo entendimento de que o corpo, ao longo da história da arte, foi abordado por um ponto de vista patriarcal.[6]

A produção artística que apresento nesse texto compartilha uma ideia sobre o corpo como construção de si. As artistas propõem uma ficcionalização de suas identidades nas imagens que realizam. Criam personas que se opõem a uma identidade universal de "Mulher". Em resposta a subjetividades fixas, as artistas investigam identidades fragmentadas, complexas, parciais e contraditórias. É possível perceber uma discussão relativa às questões de classe, gênero e sexualidade nesses vídeos e fotografias e cada artista possui um processo que o revela.

Algumas delas o fazem pela crítica aos rituais de feminilidade: pelo uso de produtos de beleza, adereços e roupas, mas também o costume de depilação à brasileira. Os vídeos *Preparação I* (1975), de Letícia Parente[7], *Art must be beautiful / Artist must be beautiful* (1975), de Marina Abramovic[8], e *Sem título* (tesourinha) (1974-1977), de Sonia Andrade[9], demonstram, pela encenação, as

[6] *Ibidem*.

[7] Letícia Parente (Brasil, 1930 – 1991) foi uma artista multimídia, doutora em química, professora e uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

[8] Marina Abramovic (Sérvia, 1946) é uma artista conhecida por ser uma das pioneiras na arte performática.

[9] Sonia Andrade (Brasil, 1937) é uma artista multimídia e uma das pioneiras da videoarte no Brasil.

práticas cotidianas de algumas mulheres, e mostram como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos.

Outras abordagens sobre a figura feminina estão presentes nos trabalhos *De... Para...* (1974), de Anna Maria Maiolino[10], *Sem título* (fio) (1974-1977), de Sonia Andrade, e *Homenagem a George Segal* (1978), de Lenora de Barros[11]. Maiolino aborda a figura da mulher como objeto de consumo, a partir do disfarce do corpo num embrulho para presente. Essa série fotográfica retoma a questão da identificação do sexual com o corpo feminino. Os outros trabalhos, em contrapartida, mostram um corpo abjeto. Nestes, o corpo torna-se um local de transgressão e intervenção feminista, assim como na série de fotografias *Sem título (vidro sob rosto)* (1972), de Ana Mendieta[12].

Ainda sobre os questionamentos relativos à identidade, as séries fotográficas *Tina América* (1976), de Regina Vater[13], e *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977), de Anna Bella Geiger[14], declaram o potencial de construção de si ao interpretarem outros personagens que não elas mesmas. Essas personas representam, de um lado, a mulher brasileira de classe média, e do outro, etnias indígenas romantizadas sob o signo do *bom selvagem*.

[10] Anna Maria Maiolino (Itália, 1942) é uma artista multimídia italiana radicada no Brasil.
[11] Lenora de Barros (Brasil, 1953) é uma artista multimídia e poeta.
[12] Ana Mendieta (Cuba, 1948 – 1985) foi uma artista multimídia nascida em Cuba, mas que se refugiou nos Estados Unidos, onde estudou e trabalhou.
[13] Regina Vater (Brasil, 1943) é uma artista multimídia.
[14] Anna Bella Geiger (Brasil, 1933) é uma artista multimídia.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

1. Crítica aos rituais de feminilidade

Por que, então, o corpo é importante para o discurso feminista? As artistas respondem a essa pergunta de diferentes maneiras. Letícia Parente, no vídeo *Preparação I*, apresenta um ritual de feminilidade. Após pentear o cabelo vigorosamente, começa a maquiagem: primeiro, cola um pedaço de esparadrapo na sua boca e passa batom por cima do *curativo*; depois, usa outros dois pedaços de esparadrapo nas pálpebras, que formam a base para a artista desenhar seus olhos com lápis de uso cosmético.

Outro ritual de feminilidade é o interpretado por Sonia Andrade no vídeo *Sem título* (tesourinha). Neste, Andrade corta com uma tesourinha de costura os pelos do seu corpo: desde a virilha, passando pelas axilas e a sobrancelha, até o cabelo – evidenciando o costume de depilação à brasileira. Regina Vater também se aproxima do tema da feminilidade pelo gesto de se enfeitar no vídeo *Makingl'age* (1989), no qual a artista interpreta uma diva americana dos anos 1950 maquiando-se em seu camarim, de acordo com Trizoli.[15]

A mulher é irrepresentável, a não ser como representação, de acordo com Lauretis.[16] A feminilidade é uma representação dentro do modelo fálico de desejo e significação. Ou seja, não é uma qualidade intrínseca das mulheres. As ações das artistas mulheres em frente às câmeras, nesse período, foram marcadas pelo uso de cosméticos, conforme Wark.[17] Os cremes e maquiagens são produtos que

[15] Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater:* por uma crítica feminista da arte brasileira, 2011, p. 181.
[16] Teresa de Lauretis, "A tecnologia do gênero", 1994, p. 230.
[17] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 181.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

indicam o potencial de construção da imagem de si, que oscila entre a maquiagem que pretende ser uma versão *natural* da aparência e aquela que aspira à sua reconstrução total: exemplos são as maquiagens de *drag queens*, das *femmes fatales* do cinema, e até mesmo a tendência contemporânea do *contorno*, que padroniza a fisionomia pelo uso de técnicas que realçam ou afinam certos aspectos do rosto.

Nos vídeos de Parente e Andrade, os rituais de beleza são executados de forma canhestra, evidenciando suas intenções críticas aos processos de subjetivação feminina. Em *Preparação I*, Parente fez uso do esparadrapo cobrindo boca e olhos como um gesto simbólico: em nome da beleza, silencia-se, em nome do encanto, aliena-se. Outro vídeo realizado no mesmo ano pela artista Marina Abramovic também tem como assunto os padrões de beleza. Em *Art must be beautiful / Artist must be beautiful*, Abramovic penteia agressivamente seu cabelo enquanto fala: "a arte precisa ser bela, a artista precisa ser bela". Sua voz e expressão indicam a dor gerada por seus gestos. Apesar da ampla possibilidade de significados, o trabalho de Abramovic evoca o ideal de beleza na arte, as exigências estéticas na pintura e escultura clássicas que exaltam o corpo idealizado, e que são um contraste com as práticas de performance e *body art*, que apresentam os corpos reais dos artistas.

O vídeo de Andrade, *Sem título* (tesourinha), aborda a temática dos rituais de beleza pela depilação. A remoção dos pelos de diversas áreas do corpo é incentivada por um falso discurso de higiene. Andrade inicia a sessão de autodepilação pela virilha, com uma tesourinha de metal, clássica das caixas de costura. Os pelos pubianos são retirados um a um, o que torna a tarefa maçante e

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

pouco eficaz, fato que se repete nas outras regiões do corpo: axilas, cabelo e sobrancelhas. A depilação à brasileira virou ícone internacional nos anos 1980, conhecida como *brazilian wax*, popular por seu estilo mais cavado. O apagamento de características pessoais se torna um processo para a mulher parecer bela *naturalmente*, um ritual que supostamente a aproxima *da melhor versão dela mesma*.

Figura 1
Sonia Andrade, *Sem título (tesourinha)*, *still* de vídeo, 1974-77.

Wark cita o trabalho *Images of my perfection / Images of my deformaty* (1973), de Martha Wilson[18], que consiste num catálogo de fotografias de partes

[18] Martha Wilson (Estados Unidos, 1947) é uma artista multimídia e foi fundadora do *Franklin Furnace Archive, Inc*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

do corpo da artista, classificadas como atraentes ou não atraentes.[19] Para a autora, o valor ou a falta dele está inscrito diretamente no corpo das mulheres e na forma como elas se apresentam ao mundo.[20] O gesto de cortar um pelo após o outro, com uma tesourinha minúscula, enferrujada, dá a impressão de uma atividade sem fim, que evidencia a própria contradição do ritual. A proposta do vídeo de Andrade expõe a feminilidade pelo que ela tem de absurdo, encena práticas do cotidiano de algumas mulheres para mostrar como a feminilidade é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos.

Os vídeos de Andrade e Parente registram ações realizadas pelas próprias artistas. Cada uma apresenta uma interpretação diferente dos rituais de feminilidade, indicando experiências distintas. Esses rituais não as representam necessariamente como indivíduos, enquanto sujeitos específicos, pois falam de uma condição mais ampla da socialização feminina, do que significa *ser mulher* nesse determinado momento cultural. Nesse sentido, não se trata de uma motivação individual, pois abordam questões coletivas das mulheres, um problema de gênero.

Quando perguntei a Andrade sobre os processos de filmagem dos seus trabalhos, questionei se havia o interesse da artista em realizar performances para a câmera:

> Bom, eu não gosto de performance, para começar. Performance pública, essas coisas, eu não gosto. Enfim, é gosto. Para mim, eram ações que representavam alguma questão ali que estava me interessando. Eu tinha uma ideia na cabeça, claro, e você vai poder ver, em todos os meus trabalhos a câmera é fixa num tripé. Não existe edição, eu nunca refiz um

[19] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 182.
[20] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

> trabalho. Eu sentava ou eu me movimentava, eu explicava para a pessoa mais ou menos a altura da câmera, o que eu queria, o que que eu deveria fazer ali. Quer dizer, eu tinha mais ou menos um roteiro imaginado e eu avisava quando a gente ia começar. Começou, eu ia embora. A pessoa que tinha que me dizer que acabou [...][21].

Esse trecho do depoimento revela a indeterminação intrínseca às novas mídias dos anos 1960 e 1970. Mostra também como o corpo, enquanto material e suporte, tanto em sua dimensão física quanto psíquica, foi um recurso utilizado de forma diferente pelos artistas.

Quando Andrade recusa o termo *performance* para caracterizar seu trabalho, a artista sublinha uma diferença entre *realizar uma ação para a câmera* e uma *ação pública*, que resulta num registro. No caso de *Sem título* (tesourinha), o registro é o próprio trabalho. Sua série de vídeos apresenta ações que representavam interesses da artista naquele momento, conforme a entrevista. As ações para a câmera de vídeo caracterizam os trabalhos do grupo de videoartistas do Rio de Janeiro do qual Andrade e Parente participavam.

O corpo humano como entidade cultural foi frequentemente utilizado por artistas mulheres em trabalhos comprometidos com a questão da representação e com a ideia de revelar certa ambiguidade: a mulher é ausente como artista (sujeito produtor), mas é presente como objeto estético, de acordo com Rose-Marie Arbour.[22] A série fotográfica *De... Para...*, de Anna Maria Maiolino, apresenta um viés dessa ambiguidade, quando o corpo da artista é tratado como objeto de troca: a sequência de cinco fotografias em preto e branco mostram as etapas do rosto da artista sendo embalado para presente. Na primeira imagem, a

[21] Sonia Andrade em entrevista cedida à autora, 2017.
[22] Rose-Marie Arbour, "L'art des femmes a-t-il une histoire?", 1980, p. 3.

artista tem uma linha presa à boca, como se fosse uma língua desproporcional. Essa mesma linha dá a volta no rosto da artista nas duas imagens seguintes. As últimas duas fotografias exibem um laço grosseiro feito da linha, que "embrulha" o corpo-presente, o corpo-objeto para ser entregue como *souvenir*.

A mulher disfarçada para ser entregue como presente instiga a reflexão sobre a mulher como objeto de consumo. O título do trabalho demonstra a existência de um destinatário e de um remetente, que desestabilizam qualquer chance de controle do próprio corpo. A identificação do sexual com o corpo feminino é uma das críticas feministas, na opinião de Lauretis.[23] A autora exemplifica esse argumento pela sexualização das estrelas hollywoodianas: o corpo feminino é o *locus* primário da sexualidade e do prazer sexual. Nas narrativas tradicionais da história da arte ocidental, a figura da mulher também foi tratada por arquétipos, idealizações, *voyeurismos* e sexualizações.

Wark afirma que as artistas se utilizaram do disfarce, do mimetismo e do uso de máscaras para questionarem questões referentes à feminilidade, à posição passiva, e à objetificação.[24] Segundo a autora, o disfarce feminino na produção de artistas que utilizavam o corpo em seus trabalhos é uma estratégia subversiva.[25] Isso permite que as mulheres passem de um mimetismo imposto, no qual são posicionadas como um espelho para o homem (refletindo e confirmando a verdade de sua centralidade), para uma mulher tomando consciência de sua condição de irrepresentabilidade.

[23] Teresa de Lauretis, "A tecnologia do gênero", 1994, p. 222.
[24] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 183.
[25] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

Figura 2
Anna Maria Maiolino, *De... Para...*, fotografia, 1974.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

A maneira como a figura da mulher foi abordada na arte refere-se a uma categoria universalizada de "Mulher", que só existe enquanto representação idealizada, pois não alcança a realidade material das mulheres. A percepção dessa *irrepresentabilidade* permitiu que as artistas interpretassem certas situações em imagens para revelar estruturas que as colocam no lugar de objetos de consumo.

A autora Janet Wolff aponta para certos perigos da política do corpo em manifestações artísticas.[26] Segundo Wolff, os significados pré-existentes do corpo da mulher como objeto sexual, objeto do *male gaze*, podem prevalecer.[27] A mesma observação é feita por Wark, que se pergunta como o corpo das mulheres, tão fortemente marcado por significados pré-existentes de hierarquia sexual e objetificação, pode ser o lugar de intervenção política feminista, sem ser *reapropriado* por esses mesmos significados anteriores.[28] O corpo humano, de acordo com Wolff, tem sido sistematicamente oprimido e marginalizado na cultura ocidental, com práticas, ideologias e discursos que o controlam e o definem.[29] O corpo feminino torna-se um local privilegiado de intervenção política, por ser um território de repressão e possessão. Certas vertentes feministas propõem uma intervenção cultural e política baseada em e feita a partir do corpo.

[26] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 103.
[27] *Ibidem.*
[28] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 167.
[29] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p.103.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

2. O feminino monstruoso como local de intervenção política

Essa intervenção cultural e política que reivindica o corpo o faz, segundo Wolff, a partir do corpo grotesco em oposição ao corpo clássico, conceituado por Mikhail Bakhtin.[30] [31] Enquanto o corpo clássico distingue-se por não ter orifícios e não simular o desempenho de nenhuma função corporal básica (a estatuária grega, por exemplo), o corpo grotesco reconhece os orifícios, os genitais e as protuberâncias humanas, responsáveis pelos excessos do corpo (sangue, secreções, lágrimas). O corpo grotesco é análogo ao conceito de corpo literal, descrito por Viviane Matesco ao mencionar os *happenings*, as ações Fluxus, a *body art* e as performances que criaram uma tensão entre o corpo centrado na experiência física e cotidiana em contraste com o corpo nu, eterno e universal da pintura e escultura clássicas.[32]

O conceito de corpo grotesco ou literal exposto pelas autoras descreve os corpos das ações artísticas de Sonia Andrade no vídeo *Sem título* (fio) (1974 – 1977) e de Lenora de Barros, na sequência fotográfica *Homenagem a George Segal* (1978). No vídeo de Andrade a artista é filmada em *close up*, em um plano-sequência. Por aproximadamente três minutos, acompanhamos a sua ação de passar uma linha de costura, com dificuldade, pelo furo de suas orelhas, e enrolá-la por todo o seu rosto: pálpebras, boca, nariz, bochechas, orelhas e cabelo. Conforme a linha pressiona a musculatura da face, a fisionomia torna-se informe. O limite que faz a artista parar a ação é quando ela nota que está se

[30] *Ibidem*, p. 104.
[31] Mikhail Bakhtin (Rússia, 1895 – 1975) foi um teórico russo, pesquisador da linguagem.
[32] Viviane Matesco, *Corpo, imagem, representação*, 2009, p. 47.

enforcando com a linha. Só nesse momento ela a solta e o vídeo termina em *fade out.*

Figura 3
Sonia Andrade, *Sem título (fio)*, *still* de vídeo, 1974-77.

Quando pedi a Andrade se ela poderia comentar as ações dos vídeos feitos entre 1974 e 1977, ela respondeu que não conseguiria dizer exatamente o que a motivou em relação a esses trabalhos:

> Olha, essa questão, é o seguinte: eu não sei como apareceu uma ideia na minha cabeça. Eu não sei como. Ela aparece: pá! (sic) Nem com vinte anos de análise eu consegui descobrir como é que essa coisa aparece na minha cabeça. Apareceu uma ideia, né? E aí, simples: aparecia uma ideia para o vídeo, "ah, vou fazer, né, vou botar uma TV, nesse horário tem essa programação, eu quero a TV Globo, claro, né, vou botar o feijão, guaraná, café, pão, né, são as coisas básicas nossas, né, e vou partir para a bagunça, vou endoidar ali". Então eu imagino o que é, mas como eu imagino isso, de onde saiu, eu não tenho a menor ideia, sabe? O fio, eu não tenho a menor

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

> ideia como é que aparece. Apareceu na minha cabeça. Não vou inventar uma linda história para você. Não tem uma linda história. É isso aí, aparece, eu não sei como, e aí eu vou lá e faço[33].

Esse trecho da entrevista demonstra como o processo criativo não é linear. A descrição de Andrade exprime que a sua poética não se desenvolve apenas racionalmente ou, em suas palavras, *não há uma linda história*. Esses dois trabalhos em vídeo citados em seu depoimento relacionam-se com a transgressão dos limites do corpo. Simbolizam ameaças ao processo civilizacional do corpo, como descrito por Wolff, uma vez que ambos operam a partir de gestos de contravenção pela violação dos rituais domésticos e estéticos.

Já a sequência fotográfica *Homenagem a George Segal* é um trabalho que foi refeito algumas vezes e exposto tanto como série de imagens quanto como vídeo-performance. A primeira versão é a de 1975-76, quando a artista estava cursando o colegial em São Paulo, junto ao Instituto de Arte e Decoração (IADÊ). Barros conta em entrevista que certa vez, numa disciplina de projetos, o professor sugeriu aos alunos que fizessem um trabalho de crítica à sociedade de consumo. A artista estava entusiasmada com a *pop art* devido à 9ª Bienal de São Paulo (1967), conhecida por ter sido *A Bienal do Pop*, e também porque havia viajado com o pai, o artista Geraldo de Barros[34], quando teve a oportunidade de conhecer a obra de George Segal[35], autor da instalação *The Gas Station* (1963), que inspirou a posterior homenagem de Barros:

[33] Sonia Andrade em entrevista cedida à autora, 2017.

[34] Geraldo de Barros (Brasil, 1937 – 1988) foi um artista da fotografia influenciado pelo construtivismo.

[35] George Segal (Estados Unidos, 1924 – 2000) foi um artista multimídia, conhecido por suas instalações.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

> [...] até de uma forma meio ingênua eu falei: vou pensar um trabalho que seja uma sequência de imagens, eu escovando os dentes, que foi essa [mostra no monitor a obra "Homenagem a George Segal"]. Naquela época, o lugar onde se desaguavam coisas eram revistas que a gente produzia, revistas muito legais. Então nesse momento eu criei esse trabalho para o colegial, para esse professor. Nesse momento me impressionou muito o George Segall... que gozado! É uma imagem que eu carrego até hoje[36].

A homenagem prestada por Barros é uma sequência da artista escovando os dentes. Uma cena aparentemente cotidiana, não fosse a quantidade de espuma branca que se forma ao redor de sua boca, até cobrir o seu rosto por completo, transformando-a em uma figura monstruosa. A máscara que a artista constrói, a partir do gesto banal de higiene, assemelha-se aos seres humanos de gesso do artista George Segal. As instalações de Segal consistem em recriar espaços reais, tais como postos de gasolina ou lanchonetes, habitados por esses humanoides engessados. O que impressionou a artista nessa série de Segal foi a habilidade do artista de construir figuras tão expressivas, utilizando apenas resina de gesso.

Sobre a prática de construção ficcional de personagens em trabalhos de artistas mulheres do mesmo período, Wark argumenta que percebe duas estratégias. A primeira refere-se às artistas que afirmam a agência sobre a própria subjetividade, a qual pode ser transformada, e a segunda, menciona artistas que usavam a performance para desafiar as noções de identidades fixas.[37]

A respeito de identidades fixas, padrões sociais e performances de feminilidade, Wolff traça uma genealogia sobre os discursos que consolidaram a subjetividade das mulheres à imanência do corpo.[38] Esses discursos, no campo

[36] Lenora de Barros em entrevista cedida à autora, 2017.
[37] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 125.
[38] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 106.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

científico, por exemplo, as definiram essencialmente a partir de suas funções reprodutivas, e negaram a sua sexualidade; ao mesmo tempo, reconheciam uma proximidade das mulheres com a natureza. Além da perspectiva "científica", a autora também sublinha a perspectiva cultural e a representação das mulheres na lógica patriarcal, citando as pinturas de nudez. A conclusão de Wolff compreende que os corpos das mulheres não podem ser representados, a não ser por regimes de representação que os produzem como objetos para o olhar e o desejo masculino.[39]

Nos trabalhos citados de Andrade e Barros, ambas as artistas iniciam a ação *de cara limpa*, da forma como se apresentam cotidianamente ao mundo, para revelarem ao longo do ato performativo *mulheres insubmissas*, para usar um termo de Wolff.[40] Os rostos informes que surgem da linha e da espuma desestabilizam os papéis de feminilidade ao mesmo tempo que criam uma nova imagem, desta vez abjeta e monstruosa. Essas figuras subvertem as representações dominantes do corpo feminino, gesto frequentemente explorado na crítica feminista da cultura.

A série fotográfica *Sem título (vidro sobre rosto),* de Ana Mendieta, também revela um corpo maleável, de potencial escultórico, transformado pela artista. Ao se fotografar pressionando um pedaço de vidro sobre o rosto, Mendieta demonstra que o corpo, por si só, pode ser um elemento capaz de alterar estereótipos de feminilidade. Ao deformar o seu rosto pelo espelho, a artista

[39] *Ibidem*, p. 108.
[40] *Ibidem*, p. 109.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

incorpora um *feminino-monstruoso*, remetendo ao conceito de corpo grotesco de Wolff.

Segundo Wolff, a questão levantada pela noção do feminino-monstruoso é a de saber se este faz do corpo um local de transgressão e de intervenção feminista.[41] As *personas* amorfas de Andrade, Barros e Mendieta são imagens que tornam visíveis identidades permanentemente parciais e posições contraditórias.[42]

3. Identidade como categoria múltipla, dividida e contraditória

Outra perspectiva de investigação da identidade enquanto uma categoria múltipla, dividida e contraditória é a apresentada nos trabalhos *Tina América*, de Regina Vater e *Brasil nativo / Brasil alienígena*, de Anna Bella Geiger. A ideia de construção ficcional de si dessas obras não é feita pela tática do corpo grotesco, como exposta anteriormente, pois utiliza-se de uma outra estratégia: a da mimese.

A estratégia do impostor é conceitualizada por Wark para descrever performances feministas que atentam para as complexas relações entre subjetividade e posição social, por meio da construção de personagens ficcionais.[43] A autora sublinha que a feminilidade é simultaneamente um papel

[41] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 106.
[42] O termo "identidades permanentemente parciais e posições contraditórias" é utilizado por Donna Haraway para referir-se ao seu mito feminista-político do ciborgue.
[43] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 132.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

interpretado pelas mulheres e uma identidade, isto é, uma posição que determina como elas vivenciam o mundo. Essa dicotomia representa uma condição paradoxal, pois o corpo feminino é visto como física e socialmente produzido e, ao mesmo tempo, é vivido pelas mulheres sobretudo como lacunar ou incompleto, conforme Wolff.[44]

A ausência de *sujeito*, ou seja, a lacuna de *não ser sujeito* ou de vivenciar uma identidade incompleta, é o espaço livre no qual a expressão é convocada, segundo Wark.[45] Essa declaração dialoga com as propostas das séries fotográficas de Vater e Geiger. A sequência fotográfica em preto e branco em *Tina América* consiste em retratos da artista personificando múltiplas personagens femininas banais. Em *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, Geiger apresenta nove pares de cartões postais que representam, de um lado, as imagens de índios brasileiros em cenas caricaturescas e, do outro, a imitação de Geiger dessas mesmas cenas.

Ao contrário das artistas que transformaram o corpo em uma figura monstruosa, Vater não encena em *Tina América* um universo distante de sua experiência. Em suas fotografias em *close up*, que lembram o formato de documento 3x4, a artista cria uma sessão de fotos dessa personagem com nome e sobrenome, a partir de um jogo de palavras com o termo *América Latina*. Esse conjunto de imagens informa sobre os elementos usuais da aparência visual e ornamental da mulher de classe média brasileira dos anos 1970, conforme Trizoli, que ainda descreve *Tina América* da seguinte maneira:

[44] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 114.
[45] Jayne Wark, *Radical gestures:* feminism and performance art in North America 1970 to 2000, 2009, p. 148.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

> Regina é a modelo de todas as fotos. Ora usando óculos, cabelo preso, armado com laquê, em coque, rabo de cavalo, lenço no cabelo ou no pescoço, com diversas blusas e poses que vão da resignada à sedutora ou debochada, a artista encarnou, durante toda uma tarde, diversos tipos femininos da época, da jovem até a mais madura, da profissional até a dona de casa, buscando nessa metamorfose incessante, e pelo registro de sua amiga fotógrafa, um modo de compreensão da feminilidade do período, seus desejos, ânsias, neuroses e expectativas, além dos imperativos sociais de beleza em voga, e que se intensificarão em sua produção em vídeo[46].

A partir da leitura de Trizoli, é possível perceber como esse trabalho se adequa à condição paradoxal descrita por Wark, sobre a feminilidade ser simultaneamente um papel interpretado pelas mulheres e uma identidade material. A ação de se transformar para interpretar *a clássica mulher de classe média* é um modo de afirmar a existência de uma performance social que é, ao mesmo tempo, uma experiência corporificada de vida.

Em entrevista, Vater comenta suas impressões sobre a experiência de ser mulher no Brasil. A artista menciona as pressões sociais para cumprir certos acordos, como *casar com um cara com um bom nome, uma boa família, um bom dote, um cara feito na vida,* em suas palavras.[47] *Tina América* é um álbum de fotografias que sela a conquista desse acordo: uma paquera romântica que se dá a partir de imagens ficcionais de si. Sobre *Tina América*, Vater relata:

> A primeira versão foi um álbum de casamento em que eu botei as fotos das performances da mulher de classe média tentando impressionar um cara. Existe, na sociedade, as pessoas tendem muito a fazer uma performance social, *tá* entendendo? E eu me lembro muito bem, na minha época de adolescente, de menina jovem, que a mulher, quando ela quer um cara, ela

[46] Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater:* por uma crítica feminista da arte brasileira, 2011, p. 138-140.
[47] Regina Vater em entrevista cedida à autora, 2017.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

> se modifica um pouco, é uma performance mesmo. O *Tina América* é um pouco isso – Latino-américa, *né*[48]?

O álbum de casamento como suporte dessas fotografias adiciona mais uma camada simbólica nesse "estudo do ideário feminino vigente, em uma classe média em exorbitante ascensão econômica, mas sobre o jugo da ditadura civil-militar", analisa Trizoli.[49] Vater, neste trabalho, aborda o hiato entre os sonhos, fantasias e percepções subjetivas do sujeito em um mundo orientado pelo gênero como regulador da identidade.

Já os postais *Brasil nativo / Brasil alienígena* constituem-se de um ato de apropriação de Geiger, que encontrou nas bancas de jornais imagens-souvenir de índios de etnias brasileiras. Entre a coluna de imagens apropriadas e a coluna de fotografias de *imitação* de Geiger, há um estranhamento, segundo Dária Jaremtchuk.[50] Posando como personagem, Geiger evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao *Brasil Nativo* e a sua recriação provoca, por consequência, um *Brasil Alienígena*, segundo a autora. Num dos postais que fazem parte da série, a primeira coluna apresenta o retrato de um índio nu portando um arco e flecha em riste, numa paisagem arbustiva. A segunda coluna exibe a interpretação de Geiger dessa mesma situação, uma montagem, na qual a artista posa com um vestido azul florido, também com o arco e flecha em riste, no quintal de sua casa.

Para Jaremtchuk, o contraste entre a *cena autêntica* e a *cena montada* destaca que a reprodução da ação dos indígenas é insuficiente para estabelecer

[48] *Ibidem*.
[49] Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater:* por uma crítica feminista da arte brasileira, 2011, p. 142.
[50] Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger:* passagens conceituais, 2007, p. 119.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

conexões e reconstruções identitárias.[51] O uso de aspas para descrever as cenas entre *autênticas* e *montadas* é um recurso utilizado pela autora para afirmar que há uma composição ficcional em ambas as fotografias, não só nas imagens feitas pela artista. Sobre o assunto, a autora expõe:

> As imagens dos índios veiculadas pelos meios de comunicação e pela indústria cultural reiteram-no como um ser pré-moderno e portador de uma cultura intocada. Na formação do país, a população indígena foi subjugada e pouco integrada ao conjunto da sociedade, tampouco foram respeitados seus territórios e suas formas de vida características. Nos anos 1970, como se viu, o índio é ao mesmo tempo figura estereotipada e empecilho à expansão territorial e à modernização do interior do país. Apesar das constantes degradações a que foram sujeitos pelo processo modernizador intensificado nos anos da ditadura, circulam imagens que os apresentam como bons selvagens e com seus costumes preservados. Neste imaginário, qualquer conflito é escamoteado. Assim, a sociedade se tranquiliza com a permanência de um autêntico passado impoluto e oferece ao turista um emblema exótico. As apropriações e as cenas simuladas de Anna Bella contribuem para a desconstrução desse imaginário[52].

Os postais de etnias indígenas vendidos nas bancas de jornais do Rio de Janeiro na década de 1970 os representavam de forma idealizada, forçosamente posada, na intenção de vender uma imagem exotificada do Brasil, relacionada com a ideia romântica do *bom selvagem*.

Geiger, em entrevista, também avalia o seu contexto de filha de imigrantes europeus de primeira geração e a burocracia para que a sua família conseguisse o registro de identidade, documento importante para comprovar a sua cidadania brasileira. Geiger expõe como o *Brasil alienígena* era propositalmente um teatro, uma reflexão sobre "Quem sou eu? Quem são os negros? Quem são os mulatos?

[51] *Ibidem*.
[52] *Ibidem*, p. 120.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

Os mamelucos...",[53] marcando como esse trabalho foi uma vontade de investigação identitária sobre si mesma e sobre as origens da população do Rio de Janeiro, na década de 1970. Sobre esse teatro, interpretado tanto por Geiger quanto pelos índios nos postais, a artista comenta:

> Eu não estou imitando a índia ou o índio. Eu não estou querendo me identificar com eles, pelo ponto de vista de voltar para uma civilização perfeita, onde ninguém se matava e todo esse besteirol que não existe. Não é por aí. Mas botar todo mundo na mesma situação. Numa situação de mais respeito com a gente. Mas as cenas, em algum momento, eu faço de propósito, para imitar a índia, eu faço exagerando um pouco meu gesto para mostrar que eu não tenho jeito para aquilo. Só que esse trabalho ficou tão conhecido lá fora que eu até empresto para outras coisas, ou para museu, mas eu já participei de uma exposição que era sobre gênero. Claro, é a mulher. O feminismo. O que é o feminismo no meu trabalho? Não é porque eu sou mulher que é o feminismo. Mas claro, ali estão as famílias, as tribos, os grupos a que a gente pertence. Eu acho que eu não faria diferente agora[54].

Nesse trecho da entrevista, fica evidente como a artista não procurou se colocar no lugar do outro, em busca de uma alteridade vazia ou de identificação com um discurso romantizado do índio. Para marcar essa posição de *alienígena* em comparação às etnias indígenas, Geiger utiliza-se da retórica da pose e exagera os gestos, imita de forma canhestra a cena que supostamente refere-se ao *nativo*. A artista também aborda o interesse de exposições internacionais com temáticas feministas em relação a esse trabalho em específico, provavelmente por seu conteúdo relativo à ficção da construção identitária do brasileiro.

Tanto em *Tina América* quanto em *Brasil nativo / Brasil alienígena*, estão presentes questões relativas à identidade das artistas como mulheres latino-americanas. Essa reflexão não se dá pela afirmação de uma identidade estável,

[53] Anna Bella Geiger em entrevista concedida à autora, 2017.
[54] *Ibidem*.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

pois ambos os trabalhos declaram o potencial de construção de si e de uma identidade fragmentada pela interpretação de outros personagens que não as artistas. Com esse jogo de interpretar um *outro*, as artistas evidenciam alguns estereótipos de gênero e de grupos étnicos presentes no imaginário cultural do país. Outro trabalho que aborda a temática identitária é o vídeo *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, que apresenta a ação da artista de costurar na sola do próprio pé a frase *Made in Brasil*, com agulha e linha, realizando uma marca concreta no corpo sobre a sua procedência e país de origem, como se fosse uma mercadoria.

Na opinião de Wolff, a política do corpo para o feminismo deve falar *acerca* do corpo, afirmando sua materialidade e sua construção social, ao mesmo tempo que subverte os regimes de representação existentes.[55] Vater, a partir do uso de acessórios e de performances corporais, construiu uma série de *personas* que simbolizam o papel social adequado para a mulher brasileira nos anos 1970. Segundo Trizoli, *Tina América* é um trabalho sintomático das experiências sociais e geográficas da artista, principalmente em relação aos questionamentos pessoais de Vater como artista e mulher latino-americana.[56]

Os postais *Brasil nativo / Brasil alienígena*, de Geiger, confirmam como o sujeito é produzido por um sistema de imagens, representações e signos que sustentam os discursos de uma identidade social homogênea. De acordo com Jaremtchuk, a simulação interpretada por Geiger parece afirmar que há naturalidade em ambas as colunas, e que a fixação de significados é sempre

[55] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 120.
[56] Talita Trizoli, *Trajetórias de Regina Vater:* por uma crítica feminista da arte brasileira, 2011, p. 142.

ficcional.[57] A pesquisadora Margareth Rago estabelece ser fundamental que os feminismos estejam cientes dessa lógica de representação, a fim de transformá-la, e assim abrir novas possibilidades subjetivas e de existência.[58]

Essa abertura de novas identidades possíveis e de formas de viver, salientada por Rago, é dada por um ponto de vista acerca da experiência que não mantém relação de fidelidade com o vivido, isto é, a experiência se dá por uma construção de si, por uma narrativa de si, não fixada à categoria de verdade. Esse enfoque da *construção de si* percebe o *eu* cognoscente enquanto parcial em todas as suas formas, nunca acabado ou completamente dado ou original, segundo Donna Haraway.[59]

De acordo com Wolff, a política do corpo, no campo da cultura, precisa perceber o corpo feminino em representação por uma perspectiva crítica e histórica. Para a autora, é preciso começar pela experiência de vida cotidiana das mulheres como identidades corporais construídas. Essas identidades são reais, ao mesmo tempo que são socialmente inscritas e discursivamente produzidas. Ao afirmar essas identidades, artistas mulheres e outras profissionais do âmbito cultural precisam também questionar as suas origens e funções ideológicas, para a defesa de uma expressão não-patriarcal do gênero e do corpo.[60]

As artistas analisadas nesse artigo questionam, a partir da imagem, a existência feminina ligada à imanência do corpo. A crítica feminista da cultura

[57] Dária Jaremtchuk, *Anna Bella Geiger:* passagens conceituais, 2007, p. 119.
[58] Margareth Rago, *A aventura de contar-se:* feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade, 2013, p. 31.
[59] Donna Haraway, "Saberes localizados", 1995, p. 26.
[60] Janet Wolff, "Recuperando a corporalidade: feminismo e a política do corpo", 2011, p. 120.

Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte
vol. 2, nº 2, novembro de 2020
ISSN 2596-0911

não cessou de se perguntar sobre a questão da representação na história da arte. Nesse sentido, os trabalhos debatidos expressam a importância de partir do corpo para expor certas questões de gênero. No Brasil, apesar de frequentemente as pautas de discussões feministas não terem sido intencionais, os trabalhos dessas artistas produzidos durante a década de 1970 tiveram semelhanças com os debates feministas da produção norte-americana e europeia do mesmo período, como foi observado, apesar do contexto social, político e econômico radicalmente distinto.

Referências

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARBOUR, Rose-Marie. L'art des femmes a-t-il une histoire? *Revue Intervention*, Quebec, n. 7, p. 3-5, 1980.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais:* arte latino-americana 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In:* TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue:* as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009, p. 33-118.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados. *Cadernos Pagu*, Núcleo de Estudos de Gênero da UNICAMP, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger:* passagens conceituais. Belo Horizonte: Edusp, 2007.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses:* o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem, representação.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se:* feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater:* por uma crítica feminista da arte brasileira. 2011. 288p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

WARK, Jayne. *Radical Gestures:* Feminism and Performance Art in North America, 1970 to 2000. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2009.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade: feminismo e política do corpo. *In:* MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. *Gênero, Cultura Visual e Performance:* Antologia Crítica. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 101-120.

Referência para citação deste artigo
MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a camuflagem: construções ficcionais de si na produção artística de mulheres nos anos 1970. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 216 –243, novembro de 2020.