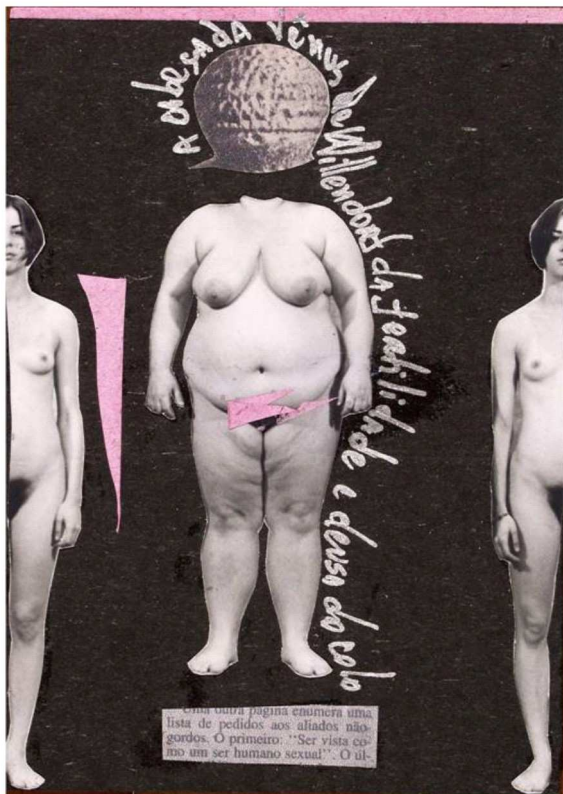


FIGURAÇÕES FEMINISTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA



MÁRCIA X.,
FERNANDA MAGALHÃES
E ROSÂNGELA RENNÓ

LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

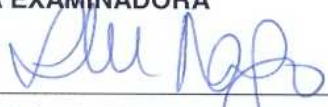
FIGURAÇÕES FEMINISTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA:

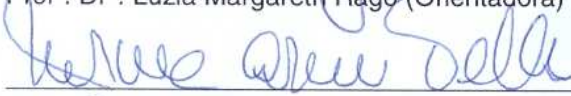
MÁRCIA X., FERNANDA MAGALHÃES E ROSÂNGELA RENNÓ

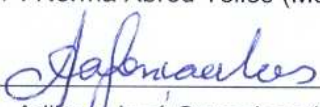
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Luzia Margareth Rago.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 25/06/2008.

BANCA EXAMINADORA


Prof^a. Dr^a. Luzia Margareth Rago (Orientadora)


Prof^a. Dr^a. Norma Abreu Telles (Membro)


Prof. Dr. Adilson José Gonçalves (Membro)

Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Soares (Suplente)

Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari (Suplente)

Junho/2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

T899f **Tvardovskas, Luana Saturnino**
 Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X.,
 Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó / Luana Saturnino
 Tvardovskas. - - Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientadora: Luzia Margareth Rago.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte. 2. Gênero. 3. Feminismo. 4. Crítica cultural.
5. Dispositivo da Sexualidade. 6. Relações de poder. I. Rago,
Luzia Margareth. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(mf/ifch)

Título em inglês: Feminist figurations in the contemporary art : Márcia
X., Fernanda Magalhães and Rosângela Rennó

Palavras chaves em inglês (keywords): **Art**
 Gender
 Feminism
 Cultural criticism
 Dispositif of sexuality
 Power relations

Área de Concentração: História Cultural

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago (orientadora), Profa.
Dra. Norma Abreu Telles, Prof. Dr. Adilson José
Gonçalves, Profa. Dra. Carmen Lúcia Soares, Prof. Dr.
Pedro Paulo A. Funari

Data da defesa: 25/06/2008

Programa de Pós-Graduação: em História

RESUMO

Focalizando as poéticas visuais das artistas Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, essa pesquisa aborda as relações estabelecidas entre a produção artística contemporânea e a crítica cultural feminista. Evidencia a permanência do “dispositivo da sexualidade” na contemporaneidade, na perspectiva aberta por Foucault, ao que procura contrapor as formas da resistência feminista encontradas em instalações, performances e objetos artisticamente construídos a partir de um olhar diferenciado, que visam provocar e polemizar com as verdades instituídas, em especial em relação ao corpo feminino, à sexualidade e à subjetividade.

Palavras-chave: arte, gênero, feminismo, crítica cultural, dispositivo da sexualidade, relações de poder.

ABSTRACT

This research explores the interconnections between artistic production and feminist cultural criticism, focusing on Brazilian artists Marcia X., Fernanda Magalhães and Rosângela Rennó's works of art. It shows the continuity of “the dispositif of sexuality” in contemporary world, considered through Foucault's concepts, and it points at the feminist forms of resistance as they appear in installations, performances and artistic objects construed by a differentiated regard, that aims at polemizing with natural truths as they are imposed in relation to female body, sexuality and subjectivity.

Key- words: art, gender, feminism, cultural criticism, dispositif of sexuality, power relations.

Para Leandro, que até de olhos fechados sabe onde me encontro. Pela vida que merece ser vivida ao seu lado.

AGRADECIMENTOS

Há muitas vidas nesse trabalho. Muitas vozes. Certamente não o fiz sozinha. Quando se começa a agradecer – li certa vez – é difícil conter-se.

Agradeço a Margareth Rago pela relação transformadora, pela amizade, pelo amor à história e à vida.

Agradeço às artistas dessa pesquisa, de longe ou de perto. A Márcia X., *in memoriam*, pela coragem e potência transgressiva e, claro, pelas risadas que sua imaginação artística provoca. A Rosângela Rennó, por sua sensibilidade, liberdade e força que não cessam de me encantar, contagiar e reverberar. A Fernanda Magalhães, cuja doçura se alia a uma intensidade de vida, a uma coragem de verdade - obrigada pela amizade, pelas conversas deliciosas e por cada momento de cuidado e de tranquilidade, no Paraná, em São Paulo...

Agradeço a Karen Debértolis, poeta do deserto, pela amizade, incentivo e abertura. A Alex Hamburger, pelos e-mails instigantes e pela imagem fantástica que me apoiou a ver de Márcia X. A Ricardo Ventura e Aimberê César, por me apoiarem na pesquisa da vida de Márcia X. de modo tão espontâneo e cordial.

A Ana Carolina Murgel, amiga que me acompanhou, incentivou intelectual e pessoalmente e cuja generosidade é difícil de mensurar. A Priscila Vieira e Maria Clara Biajoli, pelas discussões intelectuais, pela companhia nessa trajetória e pelos almoços esperados e comemorados. Aos colegas da Unicamp, principalmente aos pesquisadores da Linha de Pesquisa "Gênero, Subjetividades e Cultura Material" – IFCH. A Vivian, Nenê, Luciano Momesso, Estevão e tantos outros amigos. A Paola Sanfelice Zeppini, Lincon Guassi e Carolina Giannini por me receberem em Campinas, pela amizade e pelo apoio, dentro e fora da Universidade.

Aos professores que me instigaram e apoiaram - Carmen Soares, Marilda Ionta, Luiz Orlandi, Pedro Paulo Funari, Jorge Coli - em especial aos que compuseram a banca dessa pesquisa: pela imaginação e compromisso, além da leitura cuidadosa do texto de qualificação, Norma Telles e Adilson José Gonçalves.

A minha família, em especial a minha mãe Helena Saturnino, a meu pai Laerte Tvardovskas e a minha irmã Lilian Tvardovskas, pelo incentivo amoroso, pela cumplicidade

e amizade. À família escolhida, os Triervailer: Ênio, Nice e Carol. Ao amado Leandro, artista, amigo e amante - pelo incentivo ao trabalho, pelas leituras atentas ao texto, pelas discussões rigorosas e instigantes e, sobretudo, pela vida deliciosa, que merece ser vivida ao seu lado.

Aos funcionários do Instituto Itaú Cultural, da Galeria Vermelho, do MAC-USP e da biblioteca ECA-USP. Aos funcionários da Unicamp, que no cotidiano me apoiaram de inúmeras maneiras. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em História do IFCH da Unicamp. Ao CNPq, que me forneceu os recursos financeiros, sem os quais essa pesquisa não teria sido possível.

Nós precisamos de arte para não morrer da verdade.

Nietzsche

SUMÁRIO

Territórios submersos.....	1
As narrativas do feminismo	18
Capítulo I: A Poética Radical de Márcia X.....	39
1.1 Origem do mundo, origem da guerra	44
1.2 O erotismo manifesto de Márcia X.....	50
1.3 Figuras míticas femininas.....	74
Capítulo II: O Imperativo da Beleza segundo Fernanda Magalhães	89
2.1 Gordas nuas.....	96
2.2 Insana busca	119
2.3 "Corpo Re-construção, ação ritual performance"	126
Capítulo III: As Identidades Fotográficas em Rosângela Rennó.....	135
3.1 Filtros de luz.....	141
3.2 Apagamentos.....	150
3.3 Vidas fotográficas	159
3.4 "Espelho Diário".....	184
Devires imprevisíveis.....	191
Bibliografia.....	203
Fontes.....	212
Lista de imagens.....	218

TERRITÓRIOS SUBMERSOS



Não nos falta comunicação, ao contrário, nós
temos comunicação demais, falta-nos criação.
Falta-nos resistência ao presente.

Deleuze e Guatarri

A pergunta célebre, proferida em 1971, por Linda Nochlin 'Por que não existiram grandes mulheres artistas?' aponta para além da história da arte e problematiza áreas políticas e culturais relativas à subjugação das mulheres e às construções de gênero.¹ A esta questão, diversas teóricas e pesquisadoras feministas respondem com propriedade.²

Griselda Pollock demonstrou que a categoria de 'gênio artístico' é construída social e culturalmente, sendo organizada de acordo com os privilégios dados aos homens em nossa sociedade.³ O cânone artístico construiu-se enfatizando qualidades culturalmente masculinas e no fim, o gênio era sempre um homem. Acerca do questionamento de Nochlin, Pollock comenta:

As mulheres não foram, historicamente, artistas significantes (não se poderia negar (porém) sua existência, uma vez que começamos a desenterrar as evidências) porque

¹ Refiro-me ao texto de Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", referência primeira dentro dos estudos feministas em arte. In. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158. "A questão "Por que não existiram grandes mulheres artistas?" nos levou à conclusão de que a arte não é uma atividade autônoma, de um indivíduo superdotado, "influenciado" por artistas anteriores e, mais vaga e superficialmente, por "forças sociais" mas, antes, a situação da produção artística, tanto os termos do desenvolvimento do artista, quanto a qualidade e natureza do trabalho em si, ocorrem num contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por específicas instituições sociais, sejam elas academias de arte, patrocinadores, mitologias do divino criador, o artista como *he-man* ou exilado social".

² Cf. POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003. ; SOFIO, Séverine, YAVUZ, Perin Emel e MOLINIER, Pascale (Orgs.). *Genre, féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre*. Paris: L'Harmattan, 2007. RECKITT, Helena e PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. Nova Iorque: Phaidon, 2006. LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A.: WW Norton, 1995.

³ POLLOCK. 2003. Op. Cit., p. 02.

elas nunca tiveram a parte inata ao gênio (o falo) que é a propriedade natural dos homens.⁴

Dentro do pensamento tradicional em história da arte, a eleição dos cânones repete a fórmula da genialidade. Nessa perspectiva, um artista canônico é um gênio desde seu nascimento, bastando aguardar o trabalho do tempo para que sua arte se desenvolva, o que reproduz a teleologia já bastante criticada pelos pós-estruturalistas. Um “grande artista” já carregaria em si o gênio mesmo antes de começar a pintar. Sua vida transcorreria, na visão de parte dos historiadores da arte, como se tudo o levasse ao destino da genialidade artística.

Qual o sentido de estudar a biografia de um artista, buscando aí encontrar “fatos” que confirmem o destino final e inexorável do gênio? Quais os motivos para ocultar as quebras, as rupturas, os momentos de desânimo, de impasses ou de euforia que constituem uma vida? Quais as razões para desconsiderar os jogos de poder e de saber que constituem o campo artístico como exclusivamente masculino durante séculos? Eliminar a historicidade dos acontecimentos, naturalizando-os é uma estratégia de saber/poder já bastante criticada pelas feministas e por pós-estruturalistas. As origens são baixas, elucidou Foucault numa releitura de Nietzsche; são lugares de confrontos e disputas, embora os regimes de verdade as produzam como límpidas e claras, moldando-as.⁵ Pesquisadoras feministas, por meio do conceito de gênero, permitem uma reavaliação da apreensão das artes visuais. Segundo Sofio, Yavuz e Molinier,

A modernidade, paradigma ainda dominante da história da arte (Pollock, 1988), está fundada sobre uma visão teleológica do progresso artístico, supondo, numa espécie de darwinismo estético, que somente as obras de valor (...) resistirão à prova do tempo. A posteridade parece ainda agir, eliminando os medíocres da memória coletiva e restabelecendo, dessa maneira a “justiça” de uma ordem estética atemporal e

⁴ Ibid., p. 02.

⁵ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp. 15-37.

universal, onde somente os melhores ganham. Ora, “abalando a crença na hierarquia natural dos valores artísticos” (Naudier, Rollet 2007, p. 11), o conceito de gênero e, em seguida, as teorias *queer* e pós-coloniais levam a uma desconstrução heurística dos “regimes da arte”.⁶

O fato é que, apesar dos regimes misóginos que permeiam o mundo artístico, artistas mulheres estão aí, produzindo com qualidade – sem sombra de dúvida e alterando o regime de verdades nas artes. E por aí estiveram, apesar de, na maioria das vezes, não serem reconhecidas pelas sociedades nas quais viveram e criaram. Ainda que escassos os estudos no Brasil que reconstituam as trajetórias das artistas visuais, diversas práticas de mulheres artistas são postas em evidência ao redor do mundo.⁷

Tendo em vista essas questões, nessa pesquisa enfoco três artistas contemporâneas, Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó e abordo as relações estabelecidas entre suas produções artísticas e a crítica cultural feminista, a partir da análise de suas instalações, performances e objetos. Focalizar o viés arte e gênero permite a reavaliação das estratégias por meio das quais as mulheres se viram afastadas da história da arte e também a compreensão de como as práticas artísticas dessas três mulheres empreendem um discurso crítico ao falocentrismo e às violências simbólicas. Como sustenta Michel Foucault em *Vigiar e Punir* e *História da Sexualidade*, o corpo não é apenas um texto da cultura, mas um lugar prático direto de controle social.⁸ As obras dessas três artistas evidenciam os controles e cuidados relativos ao corpo e à sexualidade femininos na atualidade e atacam um território de práticas e discursos extremamente instituídos e de difícil resistência. Produzindo fora das convenções e aproximando a arte

⁶ SOFIO, S., YAVUZ, P. E. E MOLINIER, P. « Les arts au prisme du genre: la valeur en question ». In. *Genre, féminisme et valeur de l'art*. Op. Cit., p. 10.

⁷ Cf. HOLANDA, H. B. ; Herkenhoff, Paulo. *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006 (Catálogo de Exposição). Acerca da produção musical feminina no Brasil, ver o excelente trabalho de MURGEL, A. C. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado, IFCH – Unicamp, 2005.

⁸ Como comenta BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In. *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997. Foucault, acerca do bio-poder e do uso do corpo para o controle social, a partir do século XVIII, afirma: “O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempo, no caso da morte e de sua fatalidade: cai em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder”.

da vida - tática própria dos feminismos -, essas artistas apontam para problemas cruciais para o convívio das diferenças.

Trata-se de um combate traçado no corpo e na subjetividade, cuja primeira luta se situa na problemática do ato criador, que, na tradição cultural dominante até recentemente era impróprio às mulheres. Elas foram historicamente definidas como musas ou criaturas, nunca como criadoras.⁹ Inadvertidamente, porém, é por meio da imaginação criadora e subversiva que mulheres artistas dão a esses impasses novos rumos mais libertários na atualidade.¹⁰ Artistas feministas encarregam-se de criar e recriar imaginários feministas, contrapondo-se às polarizações culturais que – como chamou atenção Virgínia Woolf, no início do século XX - mantiveram as mulheres restritas aos extremos simbólicos do anjo ou do monstro.¹¹

Muito se falou, no âmbito das discussões feministas, acerca do modo como as reflexões sobre o corpo constituem um espaço importante para uma crítica da cultura.¹² Nas fronteiras já borradas da arte contemporânea brasileira – habitada por uma enorme diversidade de estilos, propostas e linguagens -, Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó são notáveis pela transversalidade e impacto com que abordam os temas do corpo e do gênero, em suas poéticas visuais. Três universos que produzem interferências ácidas nos atuais modelos de saúde, beleza e felicidade a qualquer custo, fazendo proliferar imagens desestabilizadoras. Elas possuem uma atitude ética e artística composta por suas histórias individuais e por conexões diversas com artistas de outros tempos, ou seja, por inter-relações com a arte contemporânea nacional e internacional.

As três artistas não constituem um grupo entre si, embora, no curso da vida e da trajetória profissional de cada uma delas, tenham-se conhecido e feito amizade. Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó aproximaram-se na década de 1980, em Belo Horizonte,

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I - A vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p. 134. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

⁹ TELLES, Norma. *Ronda das Feiticeiras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007, p. 51.

¹⁰ Gostaria de reconhecer a importância das pesquisas de Ana Carolina Toledo Murgel, Priscila Vieira e Maria Clara Biajoli para a construção de meus argumentos acerca das subjetividades libertárias e do feminismo. Foi fundamental para essa reflexão o diálogo com os pesquisadores da Linha de gênero e cultura material da pós-graduação do IFCH e com os pesquisadores do NU-SOL, Núcleo de Sociabilidade Libertária da PUC-SP, representados aqui pelos nomes do prof. Edson Passetti e da profª. Salete Oliveira. Cf. *Verve: Revista do NU-Sol: Núcleo de Sociabilidade Libertaria*. PUC: São Paulo. PASSETI, Edson. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

¹¹ WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d. Ver TELLES. 2007, op. Cit., p. 51.

¹² HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 2004.

num curso de fotografia, onde se tornaram amigas e mantiveram contato próximo durante alguns anos de suas juventudes. Rennó teve maior proximidade com Márcia X., nos últimos anos da década de 1990, pois ambas viviam no Rio de Janeiro e participavam do mesmo circuito cultural e artístico. Fernanda Magalhães teve a oportunidade de conhecer Márcia X. e de assistir às suas performances, mas não tiveram uma relação tão próxima.

Assim, participam da mesma geração, nascidas no final da década de 1950 e início da década de 1960. Márcia X., carioca, nasceu em 1959, mas faleceu jovem ainda, em 2005. Rosângela Rennó nasceu em Minas Gerais, em 1962, assim como Fernanda Magalhães, que é oriunda do Paraná. Elas trabalham com diversos suportes como performances, fotografias, desenhos e instalações. Em suas obras, utilizam elementos de uso cotidiano, como recortes de jornais, fotografias antigas e outros mais inusitados, como objetos de estimulação sexual, leite condensado, recortes de fotos eróticas de mulheres gordas nuas.

O pensamento feminista que ecoa nessas produções artísticas reverte a lógica dual que coloca a mulher numa posição de assujeitamento na sociedade - dominação legitimada por meio da associação do feminino a elementos da natureza e do corpo, em contraposição às esferas da cultura e da razão.¹³ Durante séculos, o corpo e a sexualidade femininos foram definidos e categorizados pelo discurso masculino, sendo atingidos, assim, pelas conformações que menosprezavam suas diferenças.

Foucault evidenciou por meio do conceito de “dispositivo da sexualidade”, como o sexo, desde o século XIX até nossos dias, foi colocado no centro dos discursos.¹⁴ Criticou, assim, os modos adquiridos de hierarquização das práticas sexuais pela divisão binária normal/patológico, onde os indivíduos foram submetidos a uma intensa codificação dos comportamentos e da sexualidade. A sociedade burguesa, mostra-nos Foucault, ao invés de reprimir o sexo, normatizou as práticas sexuais e controlou-as, estabelecendo um modelo daquilo que seria o natural, o casal heterossexual e monogâmico, e fazendo falar as sexualidades periféricas. Assim, por meio deste “falar” e desta conseqüente visibilidade das práticas sexuais, foi possível normatizá-las de maneira mais efetiva. A apropriação e definição destas mesmas práticas pela medicina, num momento de valorização do discurso

¹³ SWAIN, Tania Navarro. “As Teorias da Carne: corpos sexuados, identidades nômades”. *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, número 1-2, Brasília, Montreal, Paris - Julho/Dezembro de 2002. web. Disponível em <http://www.unb.br/ih/his/gefem>

¹⁴ FOUCAULT. 2001. Op. Cit.

científico, possuíram importância indiscutível para o estabelecimento deste regime de verdade baseado numa *vontade de saber* sobre o sexo.

Susan Bordo afirma que a tentativa de impor às mulheres um ideal de feminilidade homogeneizante fez com que os corpos femininos se tornassem, remetendo a Foucault, “corpos dóceis”: “aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento”.¹⁵ Sujeição obtida por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras: seja por meio de dietas, maquiagens e do vestuário ou de duradouras e flexíveis estratégias de controle social.

O discurso contemporâneo sobre a feminilidade parece restringir-se exclusivamente ao corpo; contudo, é o corpo belo, jovem e desejável pelo olhar masculino que está em jogo. Denise B. Sant’Anna, em sua incursão pela história do corpo, afirma que a insistência em associar a feminilidade à beleza não é nova; a idéia de que a beleza está para o feminino, assim como a força está para o masculino atravessa séculos e culturas.¹⁶ No entanto, para além desta permanência, as formas de problematizar as aparências e os modos de produzir e conceber o embelezamento são bastante mutáveis. Sant’Anna coloca em pauta as especificidades destas conformações na atualidade:

Dentro ou fora da moda, fazendo cirurgias plásticas ou aderindo às práticas consideradas as mais naturais e espirituais em favor do bem estar físico, somos diariamente confrontados com a dificuldade em distinguir aquilo que favorece nossas potências e aquilo que as enfraquece. Além disso, muitas vezes, o que emerge como sinônimo de direito ao prazer e à beleza, de direito ao corpo e à singularização subjetiva passam a funcionar- ou de fato sempre funcionaram – como regras e teleologias, tão pesadas quanto outrora foi a teleologia da purificação da alma.¹⁷

A historiadora empreende uma discussão ética a respeito do embelezamento e dos cuidados infundáveis consigo, compreendendo as preocupações com a aparência em sua historicidade: no decorrer do século XX, foram necessários inúmeros esforços para que

¹⁵ BORDO. Op. Cit. p. 20.

¹⁶ SANT’ANNA, Denise B. “Corporificando o mundo: enredos e percalços de uma subjetividade à flor da pele”. In. *A moda do corpo, o corpo da moda*. Kathia Castilho e Diana Galvão. São Paulo: Editora Esfera, 2002; *La recherche de la beauté: une contribution à l’histoire des pratiques et des représentations de l’embellissement féminin au Brésil – 1900 à 1980*. Tese de Doutorado. Paris. Universidade Paris VII. UFR de Géographie, Histoire et Sciences de la Société, 1994.

¹⁷ Ibid., 2002, p. 107-108.

uma mulher pudesse considerar natural e normal “preocupar-se diariamente com a boa-forma e a beleza de seu corpo”. Como construir um modo diferente de relacionarmos-nos conosco mesmo, com os corpos, com a sexualidade e com a beleza, não unicamente dentro deste regime de confissões e exposições infundáveis?

Segundo Norma Telles, a arte contemporânea feminina reage aos controles relativos ao corpo, subvertendo os discursos de dominação:

As artistas se aproveitam da idéia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. Idéias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio.¹⁸

No cenário da arte contemporânea brasileira, muitas artistas destacam-se pelo alto rigor formal, por pesquisas aprofundadas com os suportes escolhidos (fotografias, esculturas, performances, etc.) e também por levantarem questionamentos acerca de problemas atuais como a sexualidade, o cotidiano e o poder. Uma pesquisa que privilegia a produção de Rennó, Magalhães e Márcia X. deriva, portanto, de uma atração pessoal por seus trabalhos. Perante a particularidade e a multiplicidade criativa de artistas nacionais e internacionais, existe ainda um grande universo para abordar-se.

Márcia X. desenvolveu trabalhos explosivos, marcados pelo questionamento do estatuto da arte e do artista na sociedade. Ofuscou os limites da normalidade e da perversão, contrastando elementos como erotismo e infância, sagrado e profano - como, por exemplo, ao apresentar bonecas de plástico em posições sexuais. Sua crítica pontua-se justamente contra os binarismos, indicando possibilidades outras para o erotismo, fora de regimes antagônicos. Márcia X. produz diversas performances e instalações onde, de modo irônico e irreverente, critica o discurso falocêntrico e propõe novas figurações para a sexualidade.

A fotógrafa e artista visual Fernanda Magalhães apresenta uma rara abordagem estética dos corpos de mulheres gordas, representando-as nuas. Compõe essas imagens com escritos pessoais, recortes de jornais, receitas culinárias, gerando um tom irônico ao

¹⁸ TELLES, Norma. *Belas e Feras*. Nat Editorial. São Paulo: 2007, p. 15.

reiterado discurso da magreza feminina. Suas imagens, que conjugam delicadeza e agressividade, apontam para a conflituosa área do desejo, denunciando o controle dos corpos pelo poder médico e propondo desestabilizações na relação com o corpo, com a beleza e com o prazer.

Rosângela Rennó recolhe de modo criterioso fotografias que abundantemente são descartadas por nossa sociedade: são fotos de casamento, retratos 3X4, fotografias de jornais, etc. Ela produz suas instalações e objetos por meio da utilização dessas imagens abandonadas, gerando uma refinada dissonância em nossa memória afetiva, política e cultural – como ao expor inúmeras fotografias de recém casados, obscurecidas pela intervenção da artista. Rennó sublinha em suas obras temas como a obsessão normativa sobre o corpo, os papéis de gênero e a construção das identidades na atualidade por meio do registro fotográfico.

O surgimento de uma produção artística feminista pode ser percebido como um acontecimento relativamente recente.¹⁹ De modo descentralizado, constata-se a emergência de uma potente rede de mulheres artistas, ao redor do mundo, que encontra meios sofisticados de denunciar o patriarcado e de questionar os tradicionais lugares do feminino. No Brasil, são muitas as que, em maior ou menor grau, unem a prática artística às reflexões feministas, como se pode perceber nos trabalhos das artistas aqui enfatizadas, Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, assim como nas produções de Nazareth Pacheco, Rosana Paulino, Cristina Salgado, Ana Miguel, Rosana Palazyan, etc.²⁰ No exterior, desde a década de 1960, destacam-se os nomes de Sarah Lucas, Ana Mendieta, Jenny Saville, Tracey Emin, Judy Chigago, Orlan, etc.²¹ Suas poéticas visuais reelaboram importantes pautas políticas, como o preconceito sexual e racial, a violência doméstica e o imperativo do corpo belo e jovem. Algumas dessas

¹⁹ É importante frisar a existência de mulheres, antes da década de 1960, que utilizaram sua arte como contraposição ao discurso masculino dominante, propondo novas visões mais libertárias para a criação feminina e para os papéis sociais, por exemplo, durante o movimento surrealista. No entanto, é a partir da década de 1960 que a conjugação arte-feminismo se fortalece. Ver TELLES, Norma. *Belas e Feras*. Nat Editorial. São Paulo: 2007; CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. Londres: Thames and Hudson, 1996.; CHADWICK, W. *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*. Livro publicado em conjunto com a exposição. USA: MIT List Center, 1998.

²⁰ HOLANDA, Heloisa Buarque de. “Novos Tempos”. *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 3, janeiro/julho de 2003. web. Op. Cit.; HOLANDA; Herkenhoff. 2006. op. Cit.

²¹ Cf. *Sensation, young british artists from the Saatchi collection*. Londres: Thames and Hudson/ Royal Academy of Arts, 1997 (Catálogo de exposição) e a recente exposição *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de art y feminismo*. Espanha: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.

artistas não se declaram explicitamente feministas, mas não há como negar que suas obras exprimem as contribuições dessa crítica.

A reunião dessas três figuras singulares instiga ao abandono dos lugares seguros e a um modo diferente de escrever história. A pesquisa leva em conta três fontes principais: a obra acessada diretamente, sempre que possível, ou seja, sem a mediação de reproduções fotográficas; manuscritos e textos das artistas, incluindo teses acadêmicas; material crítico ou não de estudiosos e jornalistas, reportagens, catálogos e material audiovisual, como vídeos e entrevistas.

Para a abordagem da produção visual das artistas Fernanda Magalhães, Rosângela Rennó e Márcia X, mantenho-me conectada às reflexões da História Cultural e dos Estudos Feministas. A esse respeito, Margareth Rago aponta:

Em relação à produção do conhecimento, sem dúvida alguma, a constituição de uma área de "estudos feministas" em quase todas as universidades do mundo ocidental permitiu inovar profundamente não apenas no reconhecimento da participação das mulheres nos processos históricos, mas na crítica à própria narrativa histórica, vista agora como produção sexuada ou "generificada" (gendered). Da inclusão das mulheres nos acontecimentos políticos e sociais, passou-se a perceber as dimensões femininas da vida humana, antes excluídas do discurso histórico, a exemplo da história da vida privada, da história das sensibilidades, das emoções, dos sentimentos, e de outras dimensões consideradas femininas em nossa cultura (Rago, 1996). E daí percebeu-se praticamente as limitações dos conceitos masculinos, inscritos na lógica da identidade, para representar o "irrepresentável" e, nesse caso, para dar conta das experiências e práticas femininas, ou de outros grupos sexuais.²²

A conexão com essas perspectivas permite-me compreender como cada produto artístico é formado por meio de uma rede microscópica de relações, tal como um recife de corais, cujas cores e formas nos povoam de encantamentos e de mistérios. Assim, não se trata apenas de contar uma história de mulheres artistas, mas de contá-la por meio dos desvios e rupturas gerados por suas imagens feministas. Se o campo ainda é pouco

²² RAGO, Margareth. "Feminizar é preciso ou Por uma cultura filógena". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/ dezembro 2002, web. Op. Cit.

explorado, estou, então, como sugere Rosi Braidotti, seguindo rastros da construção de novas figurações e representações alternativas.²³

Segundo Braidotti, o conhecimento feminista desterritorializa – em linguagem deleuziana –, ou seja, faz com que estranhemos o familiar, o conhecido, o íntimo. Esse conhecimento compartilha com as filosofias pós-estruturalistas “o sentido de uma crise do Logos e também a necessidade de uma criatividade conceitual renovada e cartografias do presente que não sejam afastadas da política”.²⁴ Segundo a autora, o feminismo está historicamente envolvido no declínio e na crise do humanismo ocidental, na crítica do falocentrismo e na crise das identidades. O que está em jogo é a desconstrução das formas de pensamento hierárquicas e excludentes e uma “política das localizações”, um compromisso em situar-se politicamente, onde os conhecimentos que cada um ou uma tem de si e do mundo são transformados.

O conhecimento feminista é um processo interativo que faz aflorar aspectos de nossa existência, especialmente de nossa própria implicação com o poder, que não havíamos percebido anteriormente.²⁵

Uma figuração²⁶ feminista é, a meu ver, fruto de uma imaginação feminista e teria o potencial e a tarefa de levar a cabo essa desestabilização das identidades, contribuindo para a criação de novos imaginários e de novos sentidos para o espaço público, assim como os de investir na construção de subjetividades mais libertárias e filóginas.²⁷

²³ BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis, hacia una teoria materialista del devenir*. Madri: Akal, 2002, p. 27.

²⁴ Ibid., p. 25.

²⁵ Ibid., p. 27.

²⁶ O termo figuração, segundo Teixeira Coelho, “não significa, necessariamente, figurativo, presença da figura humana e das coisas reconhecíveis ‘tais como são’”. Compartilho com esse autor que figura é algo que tem o potencial de transportar de uma dimensão a outra, material, imaterial; visível, invisível. Nesse sentido, além do que se vê numa obra de arte, há também aquilo que não está ali, mas que se pode ver; há algo na figura que não precisa ser vista para veicular algo que o espectador pode ver. COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.188.

²⁷ RAGO, Margareth. 2002. op. Cit. Rago elucida: “FILOGINIA, do grego philos, amigo + gyne, mulher - amor às mulheres – antônimo MISOGINIA, aversão às mulheres. (Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. SP,1999)”. A autora esclarece, contra uma postura anti-feminista difundida e incorporada em nosso mundo, que ignora a importância das conquistas feministas que levaram décadas para serem concretizadas: “Uma mudança de olhar, um pensamento diferencial poderia dar conta de permitir uma maior sensibilidade em relação ao feminino e à construção de um mundo filógino. Ou será uma questão de coração, mais do que de olhar?”. Web.

Sobre o potencial da imaginação, é interessante destacar um texto de Norma Telles acerca da literatura, que nos serve também para pensar as obras visuais.²⁸ A imaginação, na tradição filosófica ocidental, foi tomada como “a louca da casa”. Em contraste com o instituído, Telles indica, a partir de Gaston Bachelard e James Hillman, como a imagem poética é complexa e repleta de nuances e como inventa novos caminhos e visões para o estudo do humano.

Hillman dirá que a imagem é portadora de uma complexidade polissêmica, é uma relação de significados múltiplos e auto-limitantes, incluindo eventos históricos, humores, detalhes qualitativos e possibilidades expressivas. A imagem é anterior à representação, ela ‘deforma’ as formas pragmáticas fornecidas pela percepção e é, portanto, um dinamismo reformador das sensações e fundamento da vida psíquica.²⁹

O estudo da imaginação, completa a autora, é um modo de conhecimento, um meio de promover trocas “entre o dinamismo imaginário subjetivo” e as práticas sociais. Nesses termos, analisar obras de arte levando em conta as imagens poéticas que elas nos provocam, fornece um caminho transversal para a compreensão das motivações feministas presentes na cultura atual.

O terreno das artes oferece inúmeros desafios, mesmo que transitemos por ele sem o compromisso de levar a cabo uma análise propriamente estilística das obras de arte. Mas, como bem coloca Carlo Ginzburg, “já se foi o tempo em que os historiadores pensavam dever trabalhar exclusivamente com fontes escritas”, remetendo a Lucien Febvre, expoente da Escola dos Annales.³⁰ Segundo Ginzburg, imagens artísticas são também documentos de uma história política, social, religiosa. Por isso, abordagens multidisciplinares são cada vez mais necessárias para um pensamento que considere as diferenças. Nesse prisma, o estudo da cultura exige o fim das fronteiras disciplinares e o incentivo a diálogos com novas áreas do saber.³¹

²⁸ TELLES, Norma. *Inscrições*. São Paulo: Nat Editorial, 2004.

²⁹ Ibid., pp. 17-18.

³⁰ GINZBURG, Carlo. “Prefácio à segunda edição italiana”. In. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 25.

³¹ Acerca da importância da interdisciplinaridade Cf. MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002.

Ginzburg conta-nos que o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866 – 1929) enfatizou como a arte refere-se à cultura, compreendendo como a imagem é dotada de grande permeabilidade às sedimentações históricas e antropológicas e mostrando a complexa temporalidade da mesma.³² As imagens estão inseridas num processo de transmissão da cultura, não sendo simples documentos da história e Warburg percebia e interagiu com a interdisciplinaridade entre as fronteiras intelectuais, não se sujeitando ao controle do saber.

O Instituto Warburg é resultado da transformação da biblioteca fundada por A. Warburg e F. Saxl em Hamburgo, mas depois transferida para Londres, durante o domínio nazista. Seu programa vislumbra “o estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica” e observa a produção figurativa a partir do ponto de vista da teoria cultural.³³ Apesar dos estudos de Warburg voltarem-se à herança clássica e sua vitalidade na Idade Média e no Renascimento, sua abordagem dos materiais iconográficos serve a Ginzburg no problema do método. Warburg trabalha com as relações entre arte e cultura, a partir de uma concepção de cultura “entendida em um sentido quase antropológico, onde, ao lado da arte, literatura, filosofia, ciência, [onde] cabem as superstições e as atividades manuais”, derivada substancialmente de Burckhardt.³⁴ Assim, Ginzburg observa como, para Warburg, a produção figurativa servia à pesquisa histórica, por meio da prática em conjugar os campos de saber.

Podemos frisar a importância do diálogo da arte com o feminismo, eixo principal dessa pesquisa, que permite a formulação de críticas contundentes aos discursos estanques que proclamam “verdades” acerca do corpo e da sexualidade das mulheres e também à exclusão das mulheres da história da arte e dos cânones artísticos.

Nesta perspectiva declaradamente histórica, observo como se configuram as produções dessas artistas visuais, visando a *poiésis*, a estetização do cotidiano que promovem. Para Adilson J. Gonçalves, a arte é distinta de outras formas de saber, justamente por apresentar-se como a “expressão de desejos, necessidades, vontades de criação de uma verdade que lhe é peculiar, a *poiésis*”.³⁵ Nesse prisma, a constituição de

³² GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”. In. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 45 e 46.

³³ *Ibid.*, p. 42.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ GONÇALVES, Adilson José. “Corpos em Mutação. O envelhecimento feminino na cidade moderna”. *Revista Projeto História*, n. 33, p. 229-245, dez. 2006, p. 232.

uma imagem artística transita por amplos e variados territórios: por suas cores e formas, pela vida mesma do artista e pela experiência histórica de sua época, por suas intenções formais, subjetivas e até mesmo por elementos inconscientes:

Mesmo quando fruto do mecenato ou da elaboração sob encomenda, [a arte] é preñe de elementos do inconsciente coletivo, dos arquétipos que povoam o imaginário, não sendo filtrados e inibidos pela consciência. Emergem com pujança nas produções estéticas das mais variadas origens e matizes os contrapontos ao instituído, as contravenções, utopias e heterotopias.³⁶

A arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem. Nesse sentido, ela é fluência, pois capta e transmite expressões, emoções e ações de seu próprio tempo. A arte não produz, no entanto, um retrato fiel de sua sociedade, mas está repleta de sentidos da mesma, podendo esquivar-se das amarras da razão para expressar intenções mais sutis.

No prazer de contestar o seu próprio mundo, as obras de Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó produzem uma estética do cotidiano, captando as experiências das mulheres na atualidade, suas dúvidas e problemáticas. Ao mesmo tempo, essa arte fora das convenções, interessada no corpo, na identidade e na sexualidade é também um manifesto feminista, uma abordagem política. Elas captam essas problemáticas culturais e é ao público e aos críticos que recai a tarefa da recepção e da análise.

Abordar essa produção múltipla que reage às categorizações é comparável à criação de uma colcha de retalhos, ou à junção de “fragmentos de um mosaico”, nas palavras de Norma Telles.³⁷ É possível aproximar-se dos quereres, das imagens subversivas, da intenção em desconstruir a ordem, de radicalizar a experiência do corpo e do desejo, mas a arte de mulheres segue seu curso imprevisível e não há interesse nessa pesquisa em trazer rigidez analítica a essas expressões que apontam para a diversidade.

³⁶ Ibid., p. 232.

³⁷ TELLES, Norma. “Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX”. *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, agosto/dezembro 2005. web. Op. Cit.

Aliás, a ausência de um discurso hegemônico entre as artistas permite compreender a fragmentação enquanto crítica feminista, como uma lógica própria a essas práticas artísticas. Essa é uma abordagem possível hoje dentro da história cultural, a qual pesquisadores da história da arte e da história social, por ora, não têm se mostrado interessados.

Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó criticam frontalmente as cristalizações identitárias, denunciando a urgência de transformação em nossos estatutos simbólicos, os quais têm se mostrado ineficientes para pensar diferentemente o presente. Constituindo-se como um afronta ao poder, suas imagens provocam uma profunda desestabilização das referências culturais e sexuais e atacam uma arte afastada do corpo e do cotidiano.

Foucault questionou a concepção moderna de arte como uma atividade restrita à produção especializada de obras e objetos, perguntando pela separação entre a arte e a vida.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?³⁸

Para o filósofo, as artes plásticas constituem uma técnica de si, uma prática de transformação de si.³⁹ Segundo Beatriz Carneiro, alguns artistas do século XX ousaram fazer arte para construírem-se a si mesmos como arte, como Lygia Clark e Hélio Oiticica.⁴⁰ Construir a vida como obra de arte é uma prática de enfrentamento com as hierarquias cristalizadas, um elemento capaz de empreender a transformação de si. Essa problemática aparece nos últimos trabalhos de Foucault, onde aponta para a construção de uma ética a

³⁸ FOUCAULT, Michel. “Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho”. In: Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 261.

³⁹ CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Vida Como Arte*. São Paulo: Editora Imaginário, 2004, p. 21.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

partir das práticas da liberdade, abrindo a problemática da estética da existência.⁴¹ Para Beatriz Carneiro,

Foucault observou que diante de uma única situação, aparecem reações diversas. No exercício da escolha, encontra-se a atitude empreendedora da transformação. Liberdade não se garante por leis ou instituições, está no exercício e, por conseguinte, não se encontra na estrutura das coisas. (...) Em seus últimos escritos, ele indagou com maior ênfase acerca das possibilidades de transformação da vida.⁴²

E acrescenta,

A escolha, a afirmação positiva de uma direção dentre várias que se dão à luz, faz parte da arte de viver, designada por Foucault como estética da existência. O foco de resistência às determinações do poder encontra-se na constituição de modos de existência, livres da interiorização de verdades universais consagradas pelos discursos da Lei ou do Estado. Essa questão não se afasta da forma que a pessoa se dá, da escolha que faz de si, assim como dos elementos de sua transformação por meio das técnicas de si. Tal ocorre conforme regras facultativas e variáveis, e repõe a questão das relações entre os indivíduos e do indivíduo consigo mesmo.⁴³

A conexão entre arte e feminismo ganha os contornos dessa problemática, pois é a vida mesma - o corpo, a carne, as emoções, o cotidiano e a experiência de ser mulher no mundo atual - que se manifestam na atividade artística de Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Trata-se de uma estética do cotidiano, plural e fragmentada, produzida fora das normatizações e ao mesmo tempo dotada de uma lógica própria, interessada em desfazer as violências simbólicas e promover a diversidade.

⁴¹ ABRAHAM, Thomas (Org.). *El ultimo Foucault*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

⁴² CARNEIRO. Op. Cit. p. 31.

⁴³ Ibid., p. 32.



AS NARRATIVAS DO FEMINISMO

Se não conhecemos grandes nomes de mulheres na História da Arte, isso se deve não apenas ao fato de essa história ter sido escrita por homens. Linda Nochlin comenta que mesmo com o resgate das mulheres artistas, esquecidas nas narrativas históricas tradicionais, seu questionamento inicial “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”, ainda não havia sido resolvido.⁴⁴

Na tentativa de responder à questão, Nochlin faz uma hipótese inicial de que as mulheres poderiam ter uma espécie “diferente” de expressão artística, que havia sido desvalorizada pelo olhar masculino dominante. Logo rejeita essa abordagem, já que isso implicaria na existência de uma “essência feminina” que conectaria os trabalhos de mulheres ao longo da história. Mariana Meloni, que pesquisou o auto-retrato feminino entre artistas contemporâneas, elucida que, para Nochlin, o questionamento poderia ser mais bem respondido por meio da análise do sistema de arte,

(...) através da investigação dos processos de circulação das obras, das instituições, do acesso ao conhecimento e das relações sociais e de gênero que se movimentam dentro de uma conjuntura histórica específica. Ela considera o gênero uma variável que interfere *socialmente* na experiência artística, assim como ser rico ou pobre, negro ou branco, europeu ou asiático etc.⁴⁵

Para Nochlin, a resposta para sua pergunta inicial parece estar na exclusão feminina do conhecimento e, conseqüentemente, do poder. Acessar a educação formal e

⁴⁴ NOCHLIN. 1988. Op.Cit. p 152.

⁴⁵ BOTTI, Mariana Meloni V. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005, p. 8.

ingressar nas escolas de arte foi possível para as mulheres apenas ao final do século XIX, quando o academicismo já estava em crise, sendo questionado pela experiência moderna.⁴⁶ Ainda assim, Nochlin compreende que mesmo lento, esse acesso foi um passo fundamental para que as mulheres conquistassem um lugar no mundo artístico.

O trabalho de Ana Paula Simioni, que contempla a produção de escultoras e pintoras brasileiras entre 1884 e 1922, é uma abordagem que exemplifica o aumento do interesse pelo tema da arte produzida por mulheres em nosso país.⁴⁷ Mostrando como a presença feminina na arte era pouco percebida até o final século XIX, ela faz um levantamento sobre as artistas mulheres antes da semana de 1922. Destaca as trajetórias de artistas acadêmicas como Nicolina Vaz de Assis, Georgina de Albuquerque e Berthe Worms e analisa a dificuldade de acesso às instituições de arte no país durante esse período.

O Brasil conta com a experiência singular da presença de mulheres no modernismo, no início da década de 1920. Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-1973) e Anita Malfatti (São Paulo, 1889-1964) são consideradas seus expoentes máximos, ainda que não tenham sido reconhecidas imediatamente, conforme explicita Aracy Amaral.⁴⁸ Ana Paula Simioni indica, porém, como essa visibilidade das mulheres no modernismo brasileiro contrasta com o enorme desconhecimento sobre artistas que viveram antes de 1922. Essa exclusão das mulheres da história da arte, para a autora, em muito se refere ao tratamento de amadoras dado às artistas, assim como ao tratamento dado pelos críticos às suas obras.

Simioni analisa como no Brasil, somente a partir de 1892, a lei permitiu o acesso das mulheres à *Academia Nacional de Belas Artes*, assim como aos cursos de ensino superior. Além das restrições institucionais, aquelas que desejavam a profissionalização como artista enfrentavam as barreiras culturais misóginas e eram "(...) percebidas como seres por excelência domésticos, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das capacidades concernentes ao âmbito do privado exibidas em público".⁴⁹

⁴⁶ Ibid., p. 9.

⁴⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de doutorado em Sociologia, FFLCH – USP, 2004.

⁴⁸ AMARAL, Aracy. Tarsila do Amaral. 1998, pp.11-12. Apud, BOTTI, Op. Cit., p. 12.

⁴⁹ SIMIONI, Op. Cit., p. 10.

O papel doméstico reservado tradicionalmente às mulheres as impediram, no mais das vezes, de conquistar uma educação artística completa e também a possibilidade de ser uma criadora remunerada ativa no mercado artístico. Griselda Pollock argumenta que "a criatividade foi apropriada como um componente ideológico da masculinidade enquanto a feminilidade foi construída como pertencente ao homem, e, portanto, o negativo do artista".⁵⁰

Segundo Norma Telles, essa é apenas uma parte da questão e é preciso atentar ainda às "definições fixadas pela história da arte e da literatura".⁵¹ Para a autora, os papéis sociais são delineados por amplas estratégias, como a de opor pejorativamente os homens que criam cultura às mulheres que criam os filhos e que são incapazes de serem artistas. Assim, o processo de definir-se como artista, essencial à criação, era, para as mulheres, complicado pelas idéias misóginas correntes nos séculos XVIII e XIX.

Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu*, obra de 1928, foi assertiva ao demonstrar como as mulheres, restritas ao espaço doméstico, não encontravam nem mesmo condições financeiras para criar.⁵² Sem espaço subjetivo, independência financeira e até mesmo espaço físico, a criação feminina ficava relegada. Investigando a relação entre as mulheres e a ficção, Woolf escreve,

Tem-se de fazer o maior esforço para afastar o que de pessoal e fortuito há em todas essas impressões e assim alcançar o fluido puro, o óleo essencial da verdade. Pois a visita a Oxbridge e o almoço e o jantar tinham dado início a um enxame de perguntas. Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?⁵³

Por todo o livro, Woolf persegue a resposta a essas questões, concluindo que a pobreza não permitiria nem mesmo a um homem "emancipar-se até a liberdade intelectual de que nascem os grandes textos". O exemplo da literatura lança luz às artes

⁵⁰ POLLOCK, Griselda. *Vision & Difference*. London and New York: Routledge, 8ª ed., 1999, p. 21. Apud TELLES. 2005, Op. Cit.

⁵¹ Ibid., TELLES, 2005, web.

⁵² WOOLF. *Um teto todo seu*. Op. Cit. p. 31.

⁵³ Ibid., p. 33.

visuais, indicando que a problemática atravessa os campos artísticos, por compartilhar de um fundo comum.

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tem tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio.⁵⁴

A emergência de uma teorização feminista na arte, a partir das primeiras reflexões sobre o espaço das mulheres no mundo artístico, tornou ainda mais evidente que as condições de trabalho dos artistas, que são diferentes segundo o gênero, marcam sua prática. No século XVIII, esse argumento já era patente, segundo F. Dumont e Séverine Sofio.⁵⁵ Após 1789, chegou-se a debater se deveriam ser oferecidas às mulheres as mesmas condições de formação e de trabalho ou se deveriam optar por um sistema de concorrência.

É interessante notar, seguindo os argumentos das autoras, como no século XIX o debate se fecha a partir da exclusão tácita das mulheres das escolas de formação e também da cidadania. Assim, emerge um novo paradigma do artista, fundado em pressupostos sexuais, como o ideal romântico do Gênio, fruto de uma associação entre as qualidades viris (coragem, vigor e razão) e certas características femininas como a imaginação e a sensibilidade.

Nessa associação simbólica 'extra-ordinária', que leva o feminino a ser valorizado somente como um complemento do masculino pré-existente se encarna progressivamente a figura do artista moderno, separado do resto da humanidade. Esse paradigma do artista genial e singular, que está no fundamento da modernidade, se confirma mais eficiente que nunca e ainda se impregna profundamente em nossa visão da criação.⁵⁶

⁵⁴ Ibid., p. 131.

⁵⁵ DUMONT, Fabienne e SOFIO, Séverine. "Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art ». In. *Genre, féminisme et valeur de l'art*. Op. Cit., p. 17 e 18.

⁵⁶ Ibid, p. 18.

Perante a invisibilidade histórica das mulheres, a primeira estratégia do feminismo foi então elaborar levantamentos de “grandes” mulheres artistas esquecidas, para demonstrar a igualdade entre os (dois) gêneros e denunciar essa omissão intencionada.

Os primeiros diálogos entre a arte e o feminismo deram-se nos EUA, em meados da década de 1960. A partir de então, a arte feminista tem sido marcada por uma maneira específica de interagir com o mundo e com a produção artística, um modo de vida e de crítica cultural. Segundo Reckitt e Phelan, mesmo que não reconhecidas, artistas mulheres tiveram um importante papel nas novas formas de arte desse período, como Happenings, Fluxus e a performance, interessadas na interatividade entre artista e espectador.⁵⁷ As autoras indicam, nesse sentido, que informada pela consciência de gênero, emerge uma nova estrutura conceitual, que Lucy Lippard identificou em estilos inspirados nas conotações corpóreas, como, por exemplo, no trabalho de Eva Hesse.⁵⁸ Assim, “mulheres artistas começaram a intervir diretamente em esferas políticas e sociais definidas pelos homens, expressando frustração em direção às injustiças geradas pela dominação”.⁵⁹

Durante a segunda onda do feminismo, na década de 1970, as artistas protestaram para conseguir igualdade de direitos em museus e academias, organizaram exposições próprias e proliferaram projetos artísticos autogestionados - objetivos ainda não integralmente alcançados. Elas começaram a romper as estruturas, denunciando, a partir da realização de outras práticas artísticas, a condição do gênero universal masculino atribuído à arte.

Foi então que artistas como Judy Chigago e Miryam Schapiro consolidaram a idéia da existência de uma sensibilidade artística feminina diferenciada, inspirando-se em processos biológicos como a menstruação ou a maternidade.⁶⁰ Não tardaram a aparecer vozes críticas a esse feminismo que pressupunha a existência de uma essência comum a todas as mulheres, derivada de sua constituição biológica. A década de 1970, nos EUA, foi marcada pela experimentação radical de artistas feministas, onde o enunciado “o pessoal

⁵⁷ RECKITT e PHELAN. Op. Cit., p. 51.

⁵⁸ Nesse sentido, pode-se ressaltar também as obras precursoras de Frida Kahlo, Varvara Stepanova, Hannah Höch, Alice Neel, Georgia O’Keeffe, incluindo também as de Miriam Schapiro, Louis Bourgeois, entre outras. Ver MACHUCA, Guillermo. “Entre el deseo y el temor”. In. *Del otro lado, arte contemporáneo de mujeres en Chile*. (Catálogo de exposição) Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda, novembro/dezembro de 2006.

⁵⁹ Ibid., p. 51.

⁶⁰ Ibid., p. 68.

é político”, tornou o corpo, as ações cotidianas e os objetos, temas da arte de mulheres: “artistas retrataram homens em poses estereotipadas como “femininas” ou seguiram elementos suprimidos da cultura, através da investigação dos arquétipos matriarcais, do inconsciente e do pré-lingüístico”.⁶¹

A obra de maior destaque e impacto deste período foi *The Dinner Party*, 1974-79, de Judy Chicago. Essa é uma instalação composta por uma enorme mesa em formato triangular, com pratos pintados à mão, que rende homenagem a mulheres importantes da história, como Sapho, a rainha Isabel, George Sand, Virgínia Woolf, etc. Na década de sua produção, a obra foi rejeitada repetidamente por museus, que argumentavam que seu tamanho era desproporcional. Desde março de 2007, ela está instalada no Museu do Brooklyn, na nova sede permanente do Centro para a Arte Feminista “Elizabeth A. Sackler”.⁶²



Imagem 1 - Judy Chicago .The Dinner Party, 1974–79. Técnica mista: cerâmica, porcelana e tecido. Brooklyn Museum, doação de Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. ©

⁶¹ Ibid., p. 68.

⁶² Cf. http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/ acesso em 31 de março de 2008.

A obra alude a um banquete cerimonial, organizado nessa mesa triangular com 39 lugares. Cada lugar à mesa é composto por um caminho de mesa bordado, cálices e utensílios dourados e pratos de porcelana chinesa. Os pratos possuem uma pintura em relevo, cujos motivos são baseados nas formas de vulvas e de borboletas, cada um com um estilo apropriado à mulher individual que é homenageada. Os nomes de outras 999 mulheres estão inscritos em dourado sobre o piso de ladrilho branco, abaixo da mesa triangular.⁶³

É uma obra que inspira imagens interessantes. Ao mesmo tempo em que a mesa bem arrumada e preparada para a refeição remete à tarefa doméstica, tão criticada pelos feminismos como mantenedora da subordinação das mulheres, o jantar, nessa ocasião, sugere ser muito diferente. Poderíamos imaginar que se reunirão à mesa artistas, intelectuais, guerreiras e deusas - mulheres autônomas que, nessa ocasião, estariam livres do olhar patriarcal. Estariam elas ao redor da mesa para compartilhar e refletir? "Talvez se revoltem", poderia pensar algum homem, "Talvez se trate de um sabá", diria outro. No mundo domesticado, a reunião de mulheres independentes certamente soaria como perigo. Judy Chigago reclama por essa reunião fictícia, potente na imaginação.

A cerimônia do sabá passou a caracterizar a bruxa, no início da modernidade, conforme aborda Norma Telles.⁶⁴ A autora compreende como, no início da Idade Moderna, configura-se a questão das bruxas, tempo em que os saberes femininos foram marginalizados e, em certo ponto, contrapostos "a unicidade e superioridade da cultura escrita, aceita como única, uma cultura masculina".⁶⁵ Segundo a autora, a tradição fortemente oral das mulheres foi ocultada, num processo de desvalorização da cultura popular, experimentado a partir do século XVI.

A caça às bruxas se ameniza em meados do século XVII, mas "a normatização do comportamento e da sexualidade feminina, o ocultamento dessa tradição cultural, conduziram também (...) à repressão da alegria espontânea advinda da expressão própria".⁶⁶ Judy Chicago, por meio de sua obra, alude a uma festa noturna, onde se encontrarão figuras rebeldes e inspira à reflexão sobre a marginalização dos saberes femininos e à coibição da criação, da alegria e da liberdade. Reunião dionisíaca, prazerosa

⁶³ RECKITT e PHELAN. Op. Cit., p. 111.

⁶⁴ TELLES. *Ronda das Feiticeiras*. Op. Cit. p. 38.

⁶⁵ Ibid., p. 32.

⁶⁶ Ibid., p. 50.

e fora das convenções, esse jantar parece ironizar a temida “ronda das feiticeiras”, explicitando a violência com a qual as mulheres foram atacadas ao longo da história.



Imagem 2 - Judy Chicago, Detalhe, **The Dinner Party**.

No Brasil desse mesmo período da década de 1970, enfrentava-se um momento difícil na arte, onde os artistas questionavam a situação do país e o isolamento político-cultural por eles vivenciados.⁶⁷ Marcado principalmente pela experiência do regime militar de 1964, havia no país um forte questionamento das estruturas morais, culturais e políticas, uma vontade contestadora florescente que se notava, afora os movimentos jovens e nas universidades, nas artes visuais. Segundo Mariana Meloni,

Ao mesmo tempo em que contestavam o sistema político-social brasileiro, os artistas experimentaram maneiras alternativas de linguagem, explorando novos suportes que, até então, eram considerados extra-artísticos. Assim interrogavam duplamente: tanto as políticas públicas quanto às do sistema de arte.⁶⁸

Diferentemente do contexto europeu e norte-americano, o feminismo não era uma vertente tão impactante no trabalho de artistas mulheres brasileiras, ainda que alguns significados de gênero pudessem ser contemplados nessas produções. Isso ocorria na

⁶⁷ BOTTI. Op. Cit., p. 44.

⁶⁸ Ibid., p. 44.

medida em que se vinculavam aos questionamentos das identidades, muitas vezes por meio da utilização do corpo como suporte e estratégia de significação. Esse é o caso de alguns auto-retratos fotográficos de Anna Bella Geiger (1933) pertencentes à série "Diário de um artista brasileiro", de 1974.⁶⁹ Mariana Meloni nos conta que, nessa série, a artista trabalha com fotomontagens, onde conjuga imagens dela mesma a fotos de artistas consagrados do século XX, como Marcel Duchamp (1887-1968), Henri Matisse (1869-1954), Claes Oldenburg (1929), Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997), em situações diferentes,

(...) imaginando relações muito próximas e afetivas, de cumplicidade mas também de docilidade, colocando-se como objeto e assumindo certa passividade frente à ação do artista, Geiger indagou, dentro de um contexto histórico de repressão política e social, o lugar da mulher artista no Brasil.⁷⁰



Imagem 3 –
Anna Bella Geiger,
Com Roy Lichtenstein...,
1975.
Série: "Diário de um artista
brasileiro".
Fotomontagem em xerox.
Coleção da artista.

⁶⁹ Mariana Meloni destaca ainda, desse mesmo período, auto-retratos fotográficos de Ana Maria Maiolino (1942), Iole de Freitas (1945) e de Letícia Parente (1930-1991). Ibid., pp. 48 a 50.

⁷⁰ Ibid., p. 48.

A partir da década de 70, as feministas começaram a ampliar o debate acerca da descentralização da noção de sujeito, juntamente com os pensadores pós-estruturalistas. Neste sentido, os discursos totalizantes foram sendo deslegitimados em nome de uma crítica que fosse capaz de pensar em termos da diferença. Por influência da visão pós-moderna predominam, a partir da década de 1980, as teorias construtivistas da identidade sexual, onde o gênero é tomado como um processo cultural que se constrói por meio de estratégias de saber e de poder. Segundo Reckitt e Phelan, também nesse período, “a nova geração de afro-americanas e a arte negra feminista inglesa exploraram a intersecção entre as identidades racial e sexual e os legados do colonialismo e chamaram atenção para a dominação da mulher branca dentro do feminismo”.⁷¹

Nos EUA e Europa, em contraste às visões inspiradas numa diferença biológica das mulheres, vozes como a de Faith Ringgold (NY - 1930), artista, ativista na questão racial e escritora, denunciavam que o suposto sujeito feminino “universal” era fictício, pois excluía aquelas que não correspondiam aos parâmetros da mulher branca, ocidental e heterossexual, ademais, ele representava um determinismo biológico.⁷²

No final da década de 1980, são muitas as artistas que conseguirão sucesso internacional, ainda que hoje a presença de mulheres dentro das exposições esteja muito aquém da igualdade.⁷³ É interessante notar que a produção artística que dialoga com o feminismo é crescente (somente no livro já citado de Reckitt e Phelan, são apresentadas mais de 140 artistas contemporâneas ligadas ao feminismo), mas ainda assim os espaços expositivos não possuem igual recepção aos trabalhos de homens e de mulheres.

Na atualidade, pensadoras feministas dialogam com autores como Derrida e Foucault e buscam mostrar como a construção de uma identidade feminina, atrelada à naturalização da condição de ser mulher, são responsáveis por grande parte da opressão que as mulheres sofreram durante a história.⁷⁴ O pensamento feminista se caracteriza por além de rachar a noção de sujeito, localizar historicamente a construção dos dispositivos

⁷¹ RECKITT e PHELAN. Op. Cit., p. 134.

⁷² Ibid., p. 296.

⁷³ Maria Antonietta Tranforini indica que na Bienal de Veneza de 2001, chamada pela mídia de “Bienal feminina”, apenas 21% do total de artistas eram mulheres. O que evidencia que não ocorreu um aumento na proporção de artistas mulheres na comparação dos séculos XIX e XX. TRANFORINI, M. “Du génie au talent: quel genre pour l’artiste?”. In. *Genre, féminisme et valeur de l’art*. Op. Cit., p. 126.

⁷⁴ Cf. RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

de saber-poder que possibilitaram a marginalização das mulheres, permitindo, assim, a construção de alternativas concretas para a prática política no mundo atual.

Os estudos de Judith Butler acerca da diferença sexual são importantes nessa perspectiva. Ela analisa o gênero como uma construção de sentidos, indicando como ele é estruturado permanentemente por atos repetidos, naturalizados, mas não naturais.⁷⁵ Autoras como Julia Kristeva procuram suspender a noção de identidade, compreendendo que esta ainda se mantém presa ao terreno da dicotomia homem/mulher, e das determinações que assujeitam a vida em normas.⁷⁶ Desta forma, a identidade feminina construída historicamente como intrinsecamente ligada ao corpo deveria ser abandonada, assim como a própria ação de identificar-se. Teresa de Lauretis propõe, neste mesmo caminho, a noção de “subjetividades múltiplas”, no sentido de não serem unificadas, o que ampliaria as possibilidades de constituição de uma subjetividade que não estivesse determinada pela noção de identidade feminina.⁷⁷

A pluralidade das práticas artísticas contemporâneas indica como as relações da arte com o poder e com o saber estão sendo aclaradas. Esses problemas são discutidos desde a década de 1970, mas é a partir dos anos noventa que ocorre uma investigação teórica e crítica mais aprofundada. Envolvidas na desconstrução das imagens convencionais da feminilidade, muitas artistas vem deslocando e revertendo os signos da dominação por meio da ironia e da paródia.⁷⁸ Utilizam a linguagem dominante existente, mas a contradizem e também investem na exploração de novos suportes e técnicas. O feminismo tem mostrado saber como utilizar a carga irônica para transgredir a linguagem masculina. Jo Anna Isaak, curadora da importante exposição feminista, “The Revolutionary Power of Women’s Laughter”, em 1982, comenta a respeito dessa estratégia desestabilizadora da arte de mulheres:

⁷⁵ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁷⁶ Faço referência ao texto HOLANDA, Heloisa Buarque de. “Feminismo em tempos Pós-modernos”. In. *Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Op. Cit. Versão on-line <http://acd.urfj.br/pacc/literaria/introfem.html>.

⁷⁷ Ibid. web.

⁷⁸ Cf. ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art – The revolutionary power of women’s laughter*. Londres: Routledge, 1996.

A risada, como invocada nessa exibição, deve ser pensada como metáfora para a transformação, um catalisador da mudança cultural. Contanto que haja uma gratificação libidinal, ela também pode proporcionar uma análise para o entendimento das relações entre o social e o simbólico, na medida em que nos permite imaginar essas relações de maneira diferente. A risada é, principal e primeiramente, uma resposta comum e, ao mesmo tempo, uma confirmação da liberação.⁷⁹

Análises sobre artistas feministas de hoje indicam como essas refletem sobre sua própria experiência e subjetividade a partir de distintas posições, visões e criações. Em muitas delas, a estratégia é brincalhona, num espelhamento crítico das práticas culturais. Elas rompem os estereótipos do artista exilado e apartado do social, praticando uma arte deliberadamente incisiva no contexto em que vivemos.⁸⁰ Rosi Braidotti afirma que algumas artistas contemporâneas são “feministas nômades” e que essas figurações de subjetividade móveis e complexas estão aqui para ficar.⁸¹

Uma subjetividade nômade – conceito criado em conexão com o pensamento de Gilles Deleuze, é marcada pela transformação constante, sem produto final, mas politicamente informada e localizada. Ela não se deixa cristalizar por identidades fixas, como os papéis sexuais, contrapondo-se à visão monolítica e unificada da subjetividade clássica no Ocidente. A imagem do nômade, nesse sentido, marcaria a construção constante e mutável de uma subjetividade marcada pela diferença e pela diversidade. Braidotti apresenta a prática de algumas artistas feministas como exemplos radicais da dissolução do sujeito. O nomadismo explosivo aparece nessas produções como sensibilidade política, como imaginário social e como expressão da estética contemporânea.

⁷⁹ Id. “Laughter ten years after” (1995). In. RECKITT, H. e PHELAN, op. Cit., p. 272.

⁸⁰ RECKITT e PHELAN. Op. Cit.

⁸¹ BRAIDOTTI, Rosi. “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”. *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/dezembro 2002. web. Op. Cit.

O nomadismo feminista marca o itinerário político específico das mulheres feministas que apóiam multiplicidade, complexidade, anti-essencialismo, anti-racismo e coalizões ecológicas. Feministas nômades visam desfazer as estruturas de poder, que sustentam as oposições dialéticas dos sexos, enquanto respeitam a diversidade das mulheres e a multiplicidade dentro de cada mulher. (...) Elas nunca cessam de expor e explodir o racismo, o masculinismo, a violência masculina, e a monotonia destruidora de almas do patriarcado, sem fazer concessões, nem para crenças essencialistas na superioridade das mulheres, nem na possível homologação, dentro do suposto fluxo de identidades pós-moderno que impõem o gênero. Elas tentam combinar complexidade com compromisso ao projeto de empoderamento das diferenças que o feminismo pode fazer.⁸²

Algumas dessas manifestações artísticas são diretamente feministas, por meio de confrontações de gênero; outras expressões subentendem o gênero dentro de uma confrontação com o poder. Em todas elas, a feminista não é a única das leituras possíveis, mas é uma leitura eclipsada com muita frequência pelo discurso dominante. A ele seria preciso acrescentar que, por exemplo, a crítica de arte não considera a opressão da mulher, do mesmo modo que pouco considera a homossexualidade, a luta de classes e o holocausto. Segundo Edina De Marco e Simone Schmidt,

Com o amadurecimento do movimento feminista a partir dos anos 1960/70, tornaram-se centro do debate, entre outros temas, as políticas do olhar - a mulher como objeto de contemplação e o espectador gendrado (masculino), o empoderamento pela contemplação; as políticas da sexualidade - a representação das mulheres e gênero na cultura visual e os estereótipos do feminino; as políticas da subjetividade - os disfarces e as encenações de identidade; a arbitrariedade das instituições artísticas; a his-tory. Muitas mulheres (e alguns homens) têm levantado suspeitas, hesitado, investigado e se oposto às normas de subjetividade estabelecidas e ao modelo representacional dos discursos aceitos como doxa na sociedade ocidental. Das reivindicações iniciais dos movimentos de mulheres ao direito de expressão, à admissão das mulheres nas escolas de arte e à inserção das mulheres na história, caminhou-se para colocar em

⁸² Ibid. web.

ação o engendramento dos discursos. Agora, mais do que inserir as mulheres em uma história, é a própria história que é colocada em questão.⁸³

Um bom exemplo dessa produção é o coletivo *Guerrilla Girls*, formado por ativistas feministas, desde 1985.⁸⁴ Esse grupo reage à discriminação sexual e racial existente nas artes, por meio de ações, performances, panfletos e cartazes. Criticam a hierarquia existente nos preços das obras e nos espaços dos museus, que as prejudicam, pois *Guerrilla Girls* ataca abertamente os estereótipos misóginos atribuídos às mulheres, em cartazes de protesto, como, por exemplo, os que dizem:

I'm not an aunt jemima, ballbreaker, biker chick, bimbo, bitch, bombshell, bra burner, bull dyke, butch, call girl, carmen miranda, china doll, dumb blonde, fag hag, femme fatale (...)! Don't stereotype me! – ("Eu não sou uma tia Anastácia, dominatrix, motoqueira, fútil, puta, gostosona, feminista radical, sapatão, mulher-macho, carmem miranda, bonequinha de luxo, loira burra, GLS, femme fatale. Não me estereotipe!").

⁸³ Edina De Marco; Simone Pereira Schmidt. "Além de uma tela só para si". *Revista Estudos. Feministas*, v.11 n.1 Florianópolis jan./jun. 2003

⁸⁴ Cf. <http://www.guerrillagirls.com/>



Imagem 4 – Guerrilla Girls
 Cartaz de protesto, “I’m
 not an aunt jemima...”
 s/d.

Elas também denunciam incisivamente a desproporção entre o número de artistas femininas dentro dos museus, em relação aos homens, tanto quanto a superexposição da nudez feminina nas obras de arte. Nesse sentido, indagam ironicamente:

Do women have be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female – (“As mulheres têm de estar nuas para conseguirem entrar no Met. Museum? Menos de 5% dos artistas da Seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”).



Imagem 5 - Guerrilla Girls, Cartaz de protesto, “**Do women have to be naked...**”, Série *Guerrilla Girls talk black: the first five years (1985-1990)*.

Ao utilizarem máscaras de gorila em todas as suas aparições públicas, fato que, aliado ao uso de pseudônimos, mantêm-nas em proposital anonimato, essas “guerrilheiras” denunciam, de maneira bem humorada, a homogeneização masculina da cultura, ao mesmo tempo destacada em seu aspecto de grande violência. Lucy Lippard esclarece, acerca do posicionamento desse grupo, no decorrer de sua trajetória:

Nos primeiros anos de sua existência, o Guerrilla Girls (“um grupo de mulheres artistas profissionais, apostando numa guerra de palavras e imagens contra o sexismo e o racismo no mundo da arte”) concentrou-se no lugar das mulheres artistas no mundo da arte, castigando com humor as instituições e indivíduos que falharam em reconhecer a arte das mulheres. No final dos anos 80, elas passaram a abordar problemas como os sem teto, o meio ambiente e a guerra do Golfo.⁸⁵

⁸⁵ LIPPARD. Op. Cit., p. 255.

O coletivo *Guerrilla Girls* também aplica máscaras de gorila em quadros tradicionais, causando um estranhamento crítico na apreensão dessas imagens. Afinal, a imagem assustadora do gorila é percebida simbolicamente como a dimensão animal e primitiva do humano, estando muito distante da delicadeza e suavidade comumente associadas às mulheres. O uso da máscara selvagem e rude é um modo de manter o foco na ação política e não na identidade das artistas, mas também parece estar ligado à atitude anti-racista do grupo, que alude de modo crítico às associações pejorativas entre pessoas negras e primatas. Ao mostrar criticar os binarismos culturais - mulher/gorila, animal/humano, primitivo/civilizado, negro/branco - esse grupo feminista explicita relações imbricadas de saber e de poder e opera deslocamentos audaciosos no *status quo*. A respeito desse procedimento, Tania Swain comenta:

Nesta concepção, quebram-se em mil pedaços as representações de identidades fixas, prisões às quais nos acomodamos ou com as quais nos satisfazemos. Desfaz-se a imagem de corpo atrelada à uma sexualidade normativa, a um desejo amordaçado, e desloca-se, assim, a pulsão de vida em direções múltiplas, que não sejam conduzidas apenas pela expressão de um sexo, de práticas sexuais reguladas e reguladoras. Trata-se de compreender que o dispositivo da sexualidade em ação nos escraviza sob a bandeira da libertação, pois a sexualidade passa a ser a música que nos canta. O engajamento político não é de forma alguma assim negado; ao contrário, suas possibilidades de ação se multiplicam, levado, talvez, por uma ética feminista (uma outra discussão) e não apenas por um corpo feminino.⁸⁶

A postura contestadora das artistas contemporâneas contra a violência sexista e racista forja potentes ataques ao falocentrismo, que se redefine velozmente na atualidade, porque adquire novos ares, por meio de práticas opressivas bastante sutis. Situando-se ética e politicamente, elas reivindicam outros modos de relação com o prazer e com a subjetividade e respondem às complexidades da cultura, ao criticar os investimentos sobre os corpos e sobre os desejos, que estão ainda em pleno vigor.

⁸⁶ SWAIN. 2002. Op. Cit. web.

Segundo Whitney Chadwick, a arte contemporânea produzida por mulheres investe na formulação de complexas estratégias e práticas, com as quais elas vêm confrontando sua exclusão da história da arte, expandindo o conhecimento teórico e promovendo uma mudança social.⁸⁷ Dar conta das particularidades dessa produção, por meio da invenção de novos referenciais teóricos, tem sido uma tarefa fértil dentro do debate feminista, que nos estimula a compreender as obras como um lugar de produção e de negociação da diferença sexual.⁸⁸

Num mundo dominado pelo referencial fálico, isto é, pelo olhar masculino fundado em oposições binárias e hierárquicas, a invenção de *outros* significantes é imprescindível para a emergência da diferença feminina no terreno das artes. O que está em pauta, portanto, é a invenção de novos modos de perceber e de valorizar as expressões artísticas femininas, sem que essas sejam julgadas como inferiores. Nadine Plateau compreende a necessidade de “novos significantes, de maneira a produzir um sistema de significados que permitam ao imaginário feminino e ao simbólico feminino ser verdadeiramente parte integrante da nossa cultura que hoje exila as mulheres”.⁸⁹

Para Foucault, as imagens artísticas têm o potencial de banir o tédio das interpretações e da escrita, porque abordam mais intensamente os temas subjetivos, muitas vezes menosprezados por textos acadêmicos ou “científicos”.⁹⁰ Nessa pesquisa, procuro um modo diferenciado de olhar para as imagens, percebendo-as como um espaço de confluência de enunciados e de forças: a produção artística dessas três mulheres convida a um “desvio na circulação infundável das imagens na atualidade”.⁹¹

A consideração das obras de mulheres artistas leva a uma necessária redefinição das categorias mesmas da história da arte e da literatura no século 21, no que diz respeito a problemas de categorização do modernismo ou do pós-modernismo, ou de critérios de apreciação da originalidade de suas obras. Considerar o gênero permite recolocar questões de estética geral relativas às condições de possibilidade da experiência criadora e da especificidade das produções femininas no interior das práticas da vanguarda.

⁸⁷ CHADWICK. 1996. Op. Cit., p. 422.

⁸⁸ BUTLER. 2003. Op. Cit.

⁸⁹ PLATEAU, Nadine. “A História e a crítica de arte no crivo dos feminismos”. *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 3, janeiro/ julho, p. 1-17, 2003. web. Op. Cit.

⁹⁰ FOUCAULT, Michel. “1975 – A pintura fotogênica”. In. *Michel Foucault - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

⁹¹ FOUCAULT. Op. Cit. 2001, p. 350.

Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó conectam-se às críticas feministas por meio das discussões levantadas em suas obras, principalmente no que concerne a algumas categorias centrais para o pensamento feminista, como os debates sobre as questões identitárias, a experiência, a sexualidade e a dissolução do sujeito. Embora não militem nos movimentos feministas organizados, possibilitam inúmeras conexões entre este pensamento e suas produções: poderiam considerar parte de seus trabalhos artísticos como uma forma de resistência.

Aqui são priorizadas suas poéticas visuais sem, portanto, a fixação no aspecto da auto-intitulação das mesmas enquanto feministas. Com suas criações artísticas e cada uma a seu modo, elas subvertem os códigos e as convenções e desempenham um papel nas diversas transformações das formas e das representações características das vanguardas. Quais são, portanto, as contribuições da arte produzida com enfoque feminista para a formulação de uma crítica e análise do presente?

Heloisa Buarque de Holanda explicita como as produções de jovens artistas mulheres incorporam e reelaboram problemáticas feministas.⁹² Essas produções, surpreendentemente, criam uma “estética assertiva”, interessada em investigar o mundo e as condições sócio-culturais de produção da subjetividade. Estas artistas ‘nômades’ desestabilizam o convencional acerca do corpo e da sexualidade, promovendo dispersões, fragmentações, desfigurações - em imagens ora cruéis e violentas, ora ironicamente delicadas e “femininas”. Elas debatem temas como a violência e dominação das mulheres e também investigam meios de desestabilizar as imagens sedentárias que geralmente possuímos de nossos corpos. Holanda atenta para esse diálogo, notando que a inovação em suportes plásticos, em temáticas e na conexão com questões atuais exige reflexão. Sugere também que o *ethos* da produção feminina na área das artes visuais na virada do milênio concentra-se no mapeamento preciso deste território onde nos encontramos, por meio de uma surpreendente perspectiva de gênero.

No novo ethos pós-feminista dos anos 90, (...) o que se percebe é uma inclinação visceral em olhar não mais para dentro de si, mas para fora, para o mundo. Em situar-se, em mapear com precisão o território onde nos encontramos através de uma surpreendente, e até inesperada, perspectiva de gênero. E o que a nova artista vê é a

⁹² HOLANDA. 2003. Op. Cit.

violência e a desestabilização sócio-cultural modulada em várias claves: na clave erótica, na familiar, na amorosa, na social.⁹³



Nessa introdução teórica, foram expostos os pressupostos que orientam essa pesquisa. O trabalho está delimitado à análise de algumas obras de Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, que se referem às problemáticas feministas. Esse recorte sobre as poéticas visuais das artistas citadas tem o valor de examinarmos as críticas culturais que habitam as imagens artísticas feministas no Brasil.

Aqui está o breve esboço dos capítulos desse trabalho. O primeiro intitula-se "**A Poética Radical de Márcia X.**", onde abordo as obras dessa artista que, de modo irônico e debochado, empreende uma crítica das práticas sexuais na atualidade, sobretudo, ao falocentrismo, fato que a situa em proximidade a artistas internacionais, como Orlan, conforme abordo no item *1.1 – A Origem do Mundo, Origem da Guerra*.

No item *1.2 – O erotismo manifesto de Márcia X.*, analiso o modo como essa artista utiliza-se das imagens sexuais e pornográficas, subvertendo-as de modo crítico e questionando tabus e mitos acerca da subjetividade feminina, especialmente explícitos em performances como **Pancake** e **Ação de Graças**. Essas obras são enfocadas no item *1.3 – Figuras míticas femininas*.

O capítulo 2 intitula-se "**O Imperativo da Beleza segundo Fernanda Magalhães**". No item *2.1 – Gordas Nuas*, apresento a produção dessa artista, referente às mulheres obesas, mostrando como seu trabalho reavalia criticamente os padrões de beleza femininos. Em *2.2 – Insana busca*, abordo a crítica formulada por Magalhães às inúmeras intervenções cirúrgicas sobre o corpo feminino, às quais ela contrapõe a obra **Classificações Científicas da Obesidade**, que questiona a plastificação dos corpos e do desejo na atualidade. No item *2.3 – "Corpo Re-construção, ação ritual performance"*, analiso a performance de Fernanda Magalhães que possui esse mesmo nome, na qual a

⁹³ Ibid.

artista empreende um contato direto com seu público, buscando alternativas de subjetivação que dêem conta de pensar as diferenças corporais, sexuais, étnicas, geracionais, etc.

O terceiro e último capítulo aborda a produção de Rosângela Rennó: **"As Identidades Fotográficas em Rosângela Rennó"**. Explicito no primeiro item, *3.1 – Filtros de Luz* como Rennó trabalha com imagens femininas e fotografias de mulheres, principalmente no início de sua carreira, criando uma aura de apagamento e de mistério que também gera uma crítica aos papéis de gênero em nossa sociedade. No item *3.2 – Apagamentos*, observo como a artista se reapropria de imagens abandonadas em arquivos públicos e privados. Assim, Rennó denuncia o papel da fotografia como modo de constituição das identidades na atualidade, tanto pela cristalização que a imagem fotográfica gera, quanto pela produção massiva de experiências esvaziadas de sentido, conforme abordado no item *3.3 – Vidas fotográficas*. No último item desse capítulo, *3.4 – "Espelho Diário"*, analiso uma recente vídeointalação de Rennó, onde a artista questiona os papéis femininos, por meio de um jogo com seu nome próprio "Rosângela".

Essas artistas brasileiras debatem frontal ou sutilmente os significados de gênero e a identificação da figura da mulher com a natureza materna, com o casamento e com as definições de beleza e de saúde atuais. São práticas artísticas que captam o funcionamento de jogos de poder e criam imagens que, na transversal, desconstroem as estratégias pelas quais eles se instauram. Não se trata apenas de mostrar repressões ao corpo e à expressão feminina, mas também de verificar, como núcleo de suas poéticas visuais, um olhar atento à constituição de subjetividades mais estetizadas e libertárias no mundo contemporâneo.

CAPÍTULO I

A POÉTICA RADICAL DE MÁRCIA X.



Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos. Se você colocar o pensamento em relação com o fora, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre.

Gilles Deleuze



Márcia Pinheiro ou **Márcia X.** desenvolveu, desde a década de 1980 até sua morte precoce em 2005, performances e instalações, questionando o estatuto da arte e do artista na sociedade, do corpo e da sexualidade, da normalidade e da perversão. Talvez ainda não se tenha a dimensão do que significou investir nestas manobras experimentais, em meio ao refluxo dos anos 1980, período de franca expansão do neoliberalismo. No entanto, é importante situá-la em sua transgressão, divergente daqueles/as artistas que primaram pelo “retorno da pintura” naquele momento de “abertura lenta e gradual” no país. Para muitos críticos, a produção artística dessa geração havia abandonado a tradição vanguardista dos anos setenta, priorizando a pintura em relação à realização de performances e instalações.⁹⁴

Sua primeira exposição individual, *Ícones do Gênero Humano*, ocorre em 1988, no Centro Cultural Cândido Mendes,



Imagem 6 - Márcia X.
Ícones do Gênero
Humano, 1988.

⁹⁴ BASBAUM, Ricardo. “X”: Percursos de alguém além de equações. *Revista Concinittas*, do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), s/d.

no Rio de Janeiro. Nesta ocasião, enquanto a galeria permanecia vazia, isto é, sem obras expostas, Márcia X. e Aimberê César (que é artista performático e fotógrafo) fotografaram aqueles que compareceram ao vernissage. Posteriormente, penduraram as fotos dessas pessoas nas paredes. A surpresa decorre da crítica implícita aos espaços reservados à exibição de obras, tanto quanto aos circuitos de arte: a denúncia da falta de abertura para o ingresso de novos talentos no circuito de arte, ou mais precisamente, do elitismo característico desse universo.

Márcia Pinheiro mudou seu nome para Márcia X., após uma performance na cidade do Rio de Janeiro, em 1985, que teve como parceria o poeta Alex Hamburger, seu primeiro marido.⁹⁵ Tratava-se de uma intervenção na Feira Internacional do Livro, onde ela acabava expondo o próprio corpo numa nudez performática. Como o acontecimento foi registrado nos jornais no dia seguinte, a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver seu nome envolvido em fato tão escandaloso e Márcia ludicamente anexou um “X” ao seu nome, para desvincular-se da imagem da famosa estilista das colunas sociais.

Esta postura irônica e irreverente marca sua trajetória, por exemplo, quando Márcia X. fez participações no “Cep 20.000”, em 1992, evento de poesia liderado pelos artistas Chacal e Guilherme Zarvos, no Espaço Cultural Sérgio Porto - RJ.⁹⁶ Dentre as performances apresentou nesse evento, destaca-se *Lovely Babies*, em que a artista se insinuava com um roupão de banho, cabelos soltos, surpreendendo o público com um breve strip-tease.⁹⁷ Apresentava-se vestida com uma camisa e uma cueca, onde abrigava um volume que simulava o órgão sexual masculino. A imagem da mulher sensual, no entanto, era, em seguida, quebrada abruptamente pela visão da ambígua artista com um suposto pênis. Mas logo, Márcia X. retirava o objeto de dentro da cueca e revelava que se tratava de uma bonequinha, que, em seguida, ela passava a ninar e acariciar. Por fim, novamente o tom da performance transformava-se e a bonequinha eletrônica passava a engatinhar com outras, sugerindo posições sexuais diversas. Com o projeto “Cep 20.000”,

⁹⁵ Cf. *Biografia de Márcia X.* disponível no site oficial da artista <http://marciax.uol.com.br>

⁹⁶ Ibid. web.

⁹⁷ MÁRCIA X. Márcia X. Rio de Janeiro, 1996. Fita de vídeo (20 min), NTSC, son., color., VHS. Registro. O vídeo apresenta trabalhos da artista carioca Márcia X, mostrados na exposição *Cotidiano/Arte: A Técnica*, realizada no Itaú Cultural em 1999: *Lovely Babies* (1994), *Os Kaminhas Sutrinhãs* (1995). Há também uma entrevista da artista no programa Jô Soares: Onze e Meia, gravada em 1994.

o Espaço Cultural Sérgio Porto legitimou-se como uma das mais notáveis incubadoras cariocas de trabalhos de vanguarda, mantendo-se em atividade até hoje.

O erotismo manifesto na performance confluía, aqui, com uma crítica aos papéis de gênero, já que não se tratava de mostrar o corpo nu, ou de revelar o que era sugerido sexualmente, mas de chocar o público com a surpresa da mescla de elementos inusitados, referentes tanto aos sex-shops, quanto ao universo infantil.

Durante os anos 1990, Márcia X. iniciou séries marcantes, que problematizam o erotismo, como a *Fábrica Fallus*, feita com objetos de estimulação sexual, e *Os Kaminhas Sutrinhas*, apresentados no Espaço Cultural Sérgio Porto, em 1995, onde diversas pequenas camas são colocadas em exposição e sobre elas, duplas e trios de bonecos sem cabeça executam uma mímica sexual. Nesse trabalho, salta aos olhos o contraste da infância com o erotismo: irreverência de Márcia X. ao embaralhar os tabus sociais e provocar sentidos outros àquilo que é tomado como natural por nossa cultura. A partir daí, seus trabalhos foram expostos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 2001 e 2002, ela participou do *Panorama da Arte Brasileira*, que itinerou no MAM de São Paulo, Rio e Salvador. Também participou, no mesmo ano, da *III Bienal do Mercosul*.⁹⁸

Estes trabalhos denotam a carreira firme e independente que Márcia X. consolidou, apesar das críticas e sucessivos cortes de participação em salões e em outras mostras. Atravessou censuras e cancelamento de diversas performances, tendo sido uma grande batalhadora pela arte experimental contemporânea, lutando para afirmar a performance no meio artístico nacional.⁹⁹

⁹⁸ Cf. *Biografia de Márcia X.* Op. Cit.

⁹⁹ BASBAUM. Op. Cit.



1.1 ORIGEM DO MUNDO, ORIGEM DA GUERRA

Causar interferências e ruídos nos enunciados sobre o corpo e a sexualidade, por meio de representações inusitadas do falo, é uma das estratégias utilizadas por algumas mulheres artistas no questionamento dos valores falocêntricos. Nessa perspectiva, o corpo é tomado como um terreno passível de crítica, perpassado por significados culturais, onde o falo emerge como um símbolo do poder e virilidade masculinos, que remete a práticas hierárquicas disseminadas na sociedade, como a violência física e simbólica contra mulheres, negros, crianças, “loucos”, etc.

Para a compreensão da especificidade feminina no terreno das artes, é necessário observar como as escolhas estéticas estão também atravessadas pelas questões de gênero, embora ainda sejam habituais as leituras que tomam as representações da sexualidade nas artes como naturais. Exibir o corpo em seu erotismo e prazer não é, certamente, uma abordagem inédita na história da arte, mas captar as motivações e os objetivos das representações contemporâneas feitas por mulheres é imprescindível para que o potencial crítico e criativo dessas imagens apareça.

Uma exposição de 2005, intitulada *Erótica, os sentidos da arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo e de curadoria de Tadeu Chiarelli, propôs que o público observasse “*como o erótico perpassa a obra de artistas de todas as épocas - desde os ceramistas mochicas, do Peru, passando por nomes conhecidos, até artistas contemporâneos inéditos ou pouco vistos no país*”.¹⁰⁰ Da profusão de obras (mais de 100), restou, numa percepção pessoal, a sensação de que o erotismo e a sexualidade foram apresentados como experiências atemporais, pelos quais as obras de arte seriam um meio de “*interpretar, traduzir ou manifestar o desejo sexual*”, nas palavras do curador.

¹⁰⁰ CHIARELLI, Tadeu (Org.). *Erótica, os sentidos da arte*. São Paulo: Associação dos amigos do CCB BSP, 2005, p. 5. (Catálogo de exposição).

No entanto, ao observar criticamente a produção artística de mulheres na contemporaneidade, um traço de diferenciação aparece. Se muitas de suas obras expressam que o desejo feminino, na atualidade, é muito mais livre e difuso do que em décadas passadas, também revelam um potencial contestador que não seria passível de análise, caso mantivéssemos essas obras dentro de uma “coletânea de imagens eróticas”, como a formulada por Chiarelli para a exposição acima mencionada.

Trata-se, portanto, de distinguir o arsenal crítico inventado pelas mulheres em relação ao corpo e à sexualidade. Um exemplo de sucesso e de ousadia nesse tipo de abordagem foi apresentado na exposição de 2006, *Manobras Radicais*, de curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e Paulo Herkenhoff.¹⁰¹ O mote foi refletir conceitualmente sobre a participação das mulheres na arte brasileira, unindo obras produzidas desde 1920 até a atualidade.

Para o que interessa aqui, é importante notar que os lugares de fala de artistas contemporâneas, marcados histórica e culturalmente, produzem sentidos singulares em obras que discutem a sexualidade. Nas obras de arte produzidas por mulheres, a utilização do órgão masculino, apreendido como representação da dominação falocêntrica, é produtora de uma crítica de gênero bastante específica e localizada que não pode ser colocada no mesmo estatuto de representações eróticas produzidas por homens.

Luce Irigaray denuncia como a ordem simbólica de nossa sociedade está fundada em um imaginário masculino, que é preciso subverter através da busca por um significante feminino.¹⁰² O que está em jogo é o fato de que a filosofia ocidental se constitui em torno de um sujeito único. Mesmo que o mundo tenha visto a inserção de outros sujeitos na história recente, o modelo fundamental permanece uno e historicamente masculino. Sua proposta consiste em reencontrar e restabelecer a um só tempo a realidade do *dois*, definindo-se, então, as particularidades do sujeito feminino, necessárias a sua afirmação como tal:

¹⁰¹ HOLANDA; Herkenhoff. 2006. Op cit

¹⁰² IRIGARAY, Luce. “A questão do outro”. *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/dezembro, p. 1-13, 2002. web. Op. Cit.

Para sair do modelo todo-poderoso do um e do múltiplo, é preciso passar ao dois, um dois que não seja duas vezes o mesmo, nem um grande e um pequeno, mas dois realmente diferentes. O paradigma deste dois se encontra na diferença sexual . Por que aí? Porque aí existem dois sujeitos que não deveriam se situar em uma relação hierárquica e porque ambos tem como tarefa preservar a espécie humana e desenvolver a cultura no respeito de suas diferenças.¹⁰³

Essa reflexão denuncia como a subjetividade da mulher vem sendo constituída como um *outro* do sujeito masculino, como um sujeito, portanto, que não compartilha de uma dignidade equivalente. Isto se conforma enquanto um problema ético, na medida em que este outro não existe em sua realidade própria e não é respeitado efetivamente em sua diferença.

A questão do falocentrismo é delineada, assim, em seus desdobramentos mais sutis, a saber, a própria constituição da subjetividade feminina enquanto inferior à masculina, enquanto uma não-existência simbólica conformada por práticas opressoras. Segundo Griselda Pollock, é fundamental o reconhecimento de que o terreno da arte, mesmo que aparentemente livre e autônomo, é perspassado por essas relações de poder.¹⁰⁴ Desse modo, ela indica a importância da construção de um olhar atravessado pelas questões de gênero, que abandone crenças na neutralidade política das imagens artísticas.

Na atualidade, o debate acerca da diferença sexual está presente em variadas obras, onde, por meio da estratégia de expor o corpo atravessado por interferências não habituais, parece estar em voga o embaralhamento dos signos tradicionais que conformam as identidades em dois sexos. Um interessante exemplo dessa abordagem é fornecido pela artista performática francesa Orlan, mais conhecida por sua chamada "*carnal art*".¹⁰⁵

A artista francesa insere-se no que se costuma intitular *body art*, onde o corpo é tomado como objeto e por meio dele, o mundo é questionado.¹⁰⁶ Segundo David Le Breton, na *body art* o corpo é disponibilizado para qualquer tipo de metamorfose, mas a

¹⁰³ Ibid. web.

¹⁰⁴ POLLOCK, 2003. Op. Cit. p. 29.

¹⁰⁵ Cf. site oficial da artista <http://www.orlan.net/>

¹⁰⁶ LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas - SP: Papirus, 2003.

dor não é valorizada ou redentora e, neste contexto, simplesmente torna-se indiferente. Orlan escolhe para si uma forma física ligada a citações corporais da história da arte, como Gioconda, Psiquê ou Vênus, apresentando-se como uma “colagem de citações” deliberadamente híbrida. Desviadas para seu uso pessoal, as cirurgias não fazem referência à enfermidade ou ao sofrimento moral, nem mesmo buscam lutar contra o envelhecimento ou aumentar a sedução. Para ela, trata-se de “experimentar os possíveis corporais, assumir uma carne de segunda mão, maleável e desejada como tal, à maneira de uma roupa emprestada de um guarda-roupa infinito”.¹⁰⁷ Subvertendo a lógica médica, afirma utilizar as cirurgias como meio de transformação de si segundo critérios pessoais, pois, se a forma corporal é autoritária convém desafiá-la e aí inscrever uma decisão própria.

O que nos interessa aqui é conectar o espaço de críticas desta artista polêmica a algumas reflexões feministas, utilizando para tanto uma obra que destoa dos procedimentos da *body art* mais comumente utilizados pela artista. Nessa imagem, Orlan não utiliza seu próprio corpo como suporte e apresenta uma releitura da conhecida obra de Courbet, *A origem do mundo*, de 1866.



Imagem 7 - Gustave Courbet. *L'origine du monde*, 1866, Musée D'Orsay, França.



Imagem 8 - Orlan. *Origem da guerra*, segunda versão, 1989-1999 ?, oito exemplares.

Em seu quadro, que chegou a pertencer a Lacan, Gustave Courbet apresenta um olhar contemplativo sobre o corpo da mulher, apresentando-o de modo erótico e cheio de

¹⁰⁷ Ibid., p. 47.

vida, distendido sobre os lençóis, numa atmosfera de intimidade absoluta.¹⁰⁸ Aqui o espectador penetra como um *voyeur*, num tom próximo ao “pornográfico”. O título da obra permite que ela seja apreciada em um sentido metafísico de criação do mundo, como um elogio à vida, por meio da exposição radical e corpórea do feminino. A origem, nesse sentido, parece referir-se ao prazer, à fecundação e não ao tradicional sentido da fertilidade. A origem é o mistério - um dinamismo energético que não pode ser lido por meio do olhar científico e categorizante.

Orlan utiliza, como Courbet, o mesmo enquadramento não usual do corpo, ou seja, a exposição do órgão genital em primeiro plano, com a imagem cortada acima do umbigo e nas coxas. No entanto, ela apresenta um corpo masculino com o pênis ereto, ao invés do feminino pintado por Courbet. A artista dá à tela o título *A origem da guerra* (1989-199?), se referindo diretamente à belicosidade masculina e possibilitando uma reflexão sobre as relações da vida e da guerra com a sexualidade. Mais de um século separa as duas imagens e um mundo as separa.

A obra de Courbet, no século XIX, não circulou como imagem, sendo pintada sob encomenda de um diplomata turco, colecionador de imagens eróticas e ficando escondida em seu apartamento em Paris.¹⁰⁹ O quadro desaparece e é redescoberto em Budapeste, após a Segunda Guerra Mundial. Em 1955, a tela foi vendida para o psicanalista Jaques Lacan e a obra precisou ser ocultada dos olhares por meio da sobreposição de outro quadro, um desenho de seu cunhado André Masson. Ela foi vista com desconfiança e somente chegou à vista do público quando os herdeiros de Lacan a doaram para o Museu d’Orsay, em Paris, no ano de 1995. Segundo Savatier, um estudioso do quadro, ele representa uma transgressão às convenções artísticas de sua época e ainda às de hoje, em certa medida.¹¹⁰

Na apropriação feminista que Orlan faz de um ícone da história da arte, nota-se como a crítica de gênero povoa sua imagem. Não se trata de diminuir a beleza e o impacto do quadro de Courbet, reconhecidos mundialmente, mas de observar como uma

¹⁰⁸ REIS, Luís Augusto. “Origem -do -mundo -em uma -delegacia de Palmares: o desejo e uma certa brutalidade nas lembranças de Hermilo Borba Filho”. web. Disponível em http://www.soniavandijck.com/hermilo_courbet.htm acesso em maio de 2008.

¹⁰⁹ ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

¹¹⁰ SAVATIER, Thierry. *L’Origine du monde: histoire d’un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat, 2007, p. 25.

artista pode se reapropriar de uma imagem de ampla circulação na atualidade, para questionar o estatuto da guerra, da violência e do pensamento falocêntrico. Se Courbet apresenta a vagina como *a origem do mundo*, perante a obra de Orlan, as consequências dessa representação para as mulheres surgem veementemente. A leitura contemporânea dessa imagem soa como uma revanche feminista, pois, ao invés de ser criatura ou musa inspiradora, Orlan é a artista que toma para si a tarefa de posicionar-se também no terreno simbólico. Orlan cria um espelhamento crítico dos significados culturais, causando um estranhamento na visão naturalizante do sexo. Ao invés de surgirem como opostos complementares, através da re-leitura de Orlan, existem ruídos e interferências nessa aproximação, o que evidencia o domínio do sexo masculino sobre o corpo e a sexualidade femininos, por meio de uma cultura bélica, hierárquica e nociva às mulheres.¹¹¹

Michelle Perrot indica como esse quadro de Courbet constitui um exemplo de nossa tradição artística, onde o corpo feminino era o principal objeto da arte, mas onde "*as mulheres carregavam o silêncio de seus corpos*".¹¹² Em suas palavras:

Falamos daquele corpo exibido, objeto de observação e desejo, mas ele próprio se cala, pois as mulheres não devem falar. O pudor, que prende seus membros e fecha suas bocas, é a marca desta feminilidade. O sexo a enche de mistérios. Um exemplo é um quadro de Courbet, cujo tema, "A origem do mundo", é representado pelo sexo da mulher.¹¹³

Invertendo esse enunciado tradicional, onde as mulheres eram objeto de desejo e passivas ao olhar masculino, Orlan *fala* e apresenta o corpo do homem nessa mesma situação de exposição. Assim, as mulheres assumem a cena e pressionam por novas relações corporais. Ao mesmo tempo, essa relação de denúncia pode também ser percebida em sua dimensão erótica, onde o desejo sexual é abordado e experimentado de modo mais libertário, como é o caso dos trabalhos de Márcia X.

¹¹¹ A cultura do patriarcado europeu, da qual somos herdeiros, afirma Humberto Maturana, é uma perspectiva linear que possui a justificação racional do controle e da dominação. É um modo de vida que valoriza a guerra e o poder e que nos levou ao autoritarismo, à dominação, à competição predatória e ao desrespeito a diversidade cultural. MATURANA, Humberto, VERDEN-ZOLL, Gerda. *Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Athena, 2004, p. 37.

¹¹² PERROT, Michelle, "O silêncio que "fala" pelo corpo da mulher", Entrevista concedida a Marco Antônio Corteleti, *Boletim Informativo UFMG*, n. 1279, ano 26, p. 4, 07/06/2000. web. Disponível em <http://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag4.html> acessado em maio de 2008.

¹¹³ Ibid. web.



1.2 O EROTISMO MANIFESTO DE MÁRCIA X.

A excessiva banalização do sexo e dos corpos femininos na atualidade, explorados, sobretudo, pelos anúncios publicitários, já é bastante conhecida. Corpos semi-nus estão presentes em diversas propagandas na televisão e em revistas de circulação nacional, reiterando um imaginário sexual que mantém as mulheres submissas dentro da hierarquia tradicional de gênero.¹¹⁴ Essa problemática é tema de diversos livros e artigos, que denunciam os jogos de poder que as coloca como objetos de desejo masculino.¹¹⁵

Capturando as condutas sexuais e modelando os corpos, essas expressões tradicionais do desejo indicam que o “dispositivo da sexualidade”, recorrendo a Foucault, ainda está em pleno funcionamento,

(...) cada vez mais sutil e sofisticado, capturando as práticas amorosas e sexuais, modelando os corpos, codificando as condutas, instituindo os gestos, definindo os gostos e, acima de tudo, constituindo o desejo.¹¹⁶ A mulher, apesar das intensas lutas levadas a cabo pelo movimento feminista, há já quatro décadas, continua sendo percebida como um lindo objeto, uma imagem perfeita e como um símbolo luxuoso.^{117/ 118}

¹¹⁴ Cf. SWAIN, Tania N. “Feminismo e Recortes do Tempo Presente: Mulheres em revista “femininas””. *São Paulo em Perspectiva*. Revista da Fundação Seade, vol.15, n.3,jul-set 2001,pp. 67-81

¹¹⁵ Cf. MUNIZ, Diva G.; SWAIN, Tania N. (orgs.). *Mulheres em ação. Práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Editora Mulheres, Belo Horizonte: PUC- Minas, 2005; HOLANDA. 1994. Op. Cit.

¹¹⁶ FOUCAULT. 1976. Op. Cit.

¹¹⁷ SWAIN, Tânia. “Velha eu? Auto-retrato de uma feminista”. In. RAGO, M e VEIGA-NETO, A. (orgs.) *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp. 261-270; “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In. STEVENS, Cristina (org.) *Maternidade e Feminismo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007, pp. 201-247.

¹¹⁸ RAGO, Margareth e TVARDOVSKAS, Luana. “O corpo sensual em Márcia X.” In. *A construção dos corpos*. Org. Cristina Stevens. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. p. 3. No prelo.

No entanto, diversas artistas contemporâneas, como Márcia X., alteram o curso de nosso olhar, produzindo interferências ácidas, mesmo quando lúdicas e concebem novos fluxos criativos, contrariando os modos falocêntricos de pensar. Atuando de modo insubordinado, Márcia X. produz um movimento inverso de expressão erótica, insinuando seu desejo e tomando para si a tarefa de construir um imaginário sexual que seja positivo às mulheres. Essa postura de maior liberdade com o corpo e com a sexualidade é visível tanto em produções artísticas e literárias, quanto nas manifestações de comportamento na atualidade.

As práticas femininas e feministas desconstroem discursos misóginos e as mulheres fazem valer uma autonomia que transforma os antigos códigos sexuais e que amplia os espaços de expressão do desejo. Desmistifica-se, por exemplo, o sexo casual, ampliando-se as possibilidades de as mulheres encontrarem parceiros e parceiras sexuais, sem que essas práticas, antes consideradas ilícitas e patológicas, sejam condenadas como ameaçadoras do equilíbrio social.¹¹⁹ Segundo Margareth Rago, mesmo a moda, hoje em dia, não consegue dar claras distinções entre uma “mulher casta” e uma de “vida fácil e alegre”, como antigamente denominavam-se essas duas figuras polarizadas, que constavam, inclusive, do Código Penal brasileiro. Na verdade, as mulheres, que já não são ingênuas nem castas, ousam brincar com o desejo, afirmar o prazer, insinuar e expor o corpo, à sua maneira, borrando ou desfazendo insistentemente as fronteiras do normal e do perverso.¹²⁰

Rago, indicando as transformações em nosso imaginário sexual, atenta para a análise de Anthony Guiddens sobre a “despervertização do sexo”.¹²¹ Para Guiddens, estaríamos nos afastando do regime da sociedade disciplinar descrita por Foucault, onde as práticas sexuais são aprisionadas na figura de “perversões” e estaríamos experimentando uma “sexualidade plástica”, maleável, onde a reprodução se desvincula da atividade sexual e há uma aceitação de práticas antes tidas como ilícitas. A sociedade atual estaria vivenciando um **desconfinamento do sexo**, no qual as práticas cotidianas seriam fortemente investidas pelo desejo e pela sexualidade. Rago afirma:

¹¹⁹ RAGO, Margareth. “Globalização e Imaginário Sexual, ou ‘Denise está chamando’”. *Educação, Subjetividade e Poder*. Revista do Núcleo de Estudos da Subjetividade, Poder e Educação da UFRGS, no.5, julho/1998, pp.40-47. p. 43.

¹²⁰ Ibid., p. 44.

¹²¹ Ibid., p. 44. Cf. Antony Guiddens. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.; FOUCAULT. Op. Cit.

Aqui e agora, o que se observa, nesta direção, é que o capitalismo liberou geral. O desconfinamento do sexo é visível. Na moda, na roupa, na aparência, nos gestos ou nos comportamentos: o fio dental na praia, a mini-saia, a mini-blusa, roupas bem justas realçando o corpo, a maquiagem - note-se que entre o que antes seria a roupa da prostituta e a da "mulher honesta" já não há hoje diferença alguma. (...) Rimos das idéias do dr. Lombroso para quem a prostituta é uma "degenerada nata", ou para quem o onanismo provocaria loucura, ou da idéia de que tais práticas sejam consideradas anomalias, demência e doença. Ou, em outras palavras, as feministas que fizeram a Revolução Sexual redescobriram o orgasmo clitório, entre o final da década de 60 e inícios do 70. Superaram a problemática da divisão mulher-puta, abriram caminhos no campo da sexualidade e da política, campos que aliás eram totalmente confundidos, exigiram direitos sexuais. Duas décadas atrás, "mulher pública" designava a meretriz e não a mulher que participa da esfera pública e da política. Passamos as décadas de 70 e 80 desconstruindo o "dispositivo da sexualidade"; inúmeras teses e pesquisas desvendaram o universo das mitologias misóginas construídas sobre o corpo feminino.¹²²

A produção artística de Márcia X. - suas instalações, objetos e performances - dialoga com as temáticas do corpo e do erotismo na contemporaneidade, dentro de uma perspectiva feminista. É importante notar que, neste registro, corpo, sexualidade e subjetividade são conectados também no pensamento e vêm sendo amplamente tematizados. Na atualidade, falar do corpo implica remeter à sexualidade e à própria percepção da constituição de si.

As mulheres têm ocupado espaços antes interditados a elas, têm questionado os saberes até então produzidos dentro da lógica patriarcal e têm produzido novos conhecimentos, gerando importantes contribuições nas ciências, na medicina, na literatura, etc. Uma epistemologia feminista constitui-se, acompanhando o movimento de feminização cultural, entendido aqui como processo cultural e histórico de redefinição dos regimes de saber e poder dominantes, e também dos modos de constituição das subjetividades.¹²³ A partir do olhar feminista, cria-se também uma

¹²² Ibid., p. 47.

¹²³ SCAVONE, Lucila (org.). *Tecnologias Reprodutivas. Gênero e Ciência*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

nova linguagem, específica por atentar para temas como o corpo, a sexualidade e as emoções, marcada pela queda de uma perspectiva universalizante e baseada, agora, em saberes localizados.¹²⁴

Márcia caminha nessa direção. Assim, ela desdobra diversas dimensões das críticas feministas já disseminadas: questiona as novas possibilidades de relacionamento consigo mesmo, busca captar os poderes e pressões que incidem sobre os corpos e questiona as novas partilhas da sexualidade, do gênero e da experiência corporal na sociedade de controle, como denominou Deleuze.¹²⁵ De modo surpreendente, a artista apresenta um feminismo diferenciado e singular, que desestabiliza pragmatismos ao debochar da condição da Mulher, ao mesmo tempo em que instiga outros modos de aproximação com o prazer.

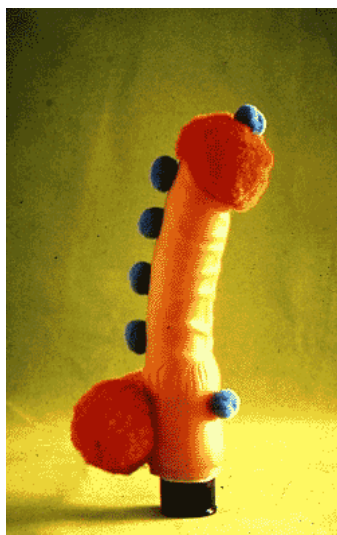
Nas próximas páginas, destaco parte da produção visual de Márcia X., onde uma forte dimensão erótica aparece conjugada com sua crítica feminista. Forjam-se sobreposições e zonas de sombra: convite para nos refrescarmos com o humor transgressivo de Márcia X.

¹²⁴ RAGO e TVARDOVSKAS. Op. Cit. p. 5.

¹²⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1994. SWAIN. 2002. Op.Cit. web.



Fábrica Fallus (1992-2004) é o título da série onde Márcia X. utiliza pênis de plástico - sempre vigorosos e eretos, comprados em *sex shops* e acoplados a toda sorte de enfeites femininos e de apetrechos infantis e religiosos. O título original da série era "Pennys Lane", nome bem humorado, característico das sátiras exploradas pela artista em seus trabalhos. As engenhocas sexuais são modificadas por Márcia X. pela junção de diversos materiais: pompons, espelhos, medalhas, correntes, rendas, etc. Os vibradores utilizados em alguns exemplares não são estáticos, rodopiando e movimentando-se, ao mesmo tempo em que se chocam entre si. Uma série feita ao longo de anos, que resultou em inúmeras peças, algumas dotadas de movimento e som, possibilitando interação com o público: alguns assobiam para quem passar em sua frente, outros se assemelham aos brinquedos infantis, num apelo a um jogo lúdico, inocente ou não.



Imagens 9, 10 e 11 - Márcia X. Sem título, Série *Fábrica Fallus*, 1992-2004.

A artista retira esses objetos de estimulação sexual das prateleiras das lojas, expondo segredos e desejos a eles relacionados. Um desses objetos sugere expressões

sexuais extravagantes e remete a rituais sadomasoquistas, pois é formado de um objeto de estimulação sexual para dupla penetração. Nele, a artista amarra os dois pênis com correntes prateadas, também envolvendo o maior deles com pequenos espelhos. Outro objeto da série está “vestido” com um casaco de peles formado por pés de coelhos e exhibe o símbolo sexy do coelhinho da *Playboy*. Existe ainda o vibrador coberto por medalhinhas douradas de santos. Ele possui uma cruz de ponta cabeça na ponta do pênis, profanando um símbolo cristão. Outro se observa num pequeno espelho cor-de-rosa, que está acoplado na parte de cima do consolo e que se volta para ele.

A apropriação de objetos e apetrechos de uso cotidiano, comprados por Márcia X. no “Saara”, bairro comercial popular na cidade do Rio de Janeiro, cria um tom engraçado, que reafirma o aspecto insolente da artista.¹²⁶ Acerca desse procedimento, a própria artista comenta:

Andar pelo Saara no centro do Rio de Janeiro é vivenciar muitos aspectos da cultura brasileira e da carioca em particular. Entre as ruas da Alfândega e da Carioca, Gonçalves Dias e Campo de Santana, sobrados coloniais, neoclássicos e *art-nouveau* abrigam lojas de artigos populares. Neste território, os rastros de vários tempos se misturam numa confusão que envolve brinquedos, enfeites, perucas, doces, incensos, e toda sorte de parafernália eletrônica “importada” do Paraguai. Igrejas barrocas, hotéis, teatros, botequins, a Faculdade Federal de Filosofia e o Centro Cultural Hélio Oiticica completam o ambiente.

Mais do que em qualquer outro ponto da cidade é no Saara que se concentram as cores mais estridentes e os brilhos mais cintilantes. Seu comércio é o paraíso do kitsch e da novidade. Lugar certo para achar ferramentas para as mais variadas técnicas artesanais e sortimentos para adeptos do faça-você-mesmo. Como num universo paralelo suas lojas se encontram repletas de artificializações, desatualidades e imitações baratas.

Comprar materiais no Saara para fazer esculturas, instalações e performances significa me apropriar de aspectos simbólicos destes materiais, combinando objetos, imagens e idéias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino.

¹²⁶ MÁRCIA X. “Natureza Humana”. Disponível no site da artista <http://marciax.uol.com.br/>

Entrar e sair por estas portas é uma parte importante no processo de elaboração do trabalho que venho desenvolvendo ao longo dos anos. Tomar a cidade como uma experiência impregnante, que envolve todos os sentidos, participando do fluxo das multidões e dos objetos me leva a refletir a cultura que lhe é própria. Usar elementos tão conhecidos e acessíveis acaba por estabelecer com o público uma relação imediata. O movimento e o som conferem características performáticas aos trabalhos, potencializando esta proximidade.¹²⁷

Esse posicionamento questionador das hierarquias (dos objetos, das práticas e mesmo do universo simbólico) está não somente nos materiais que utiliza, mas se faz presente também em sua postura ético-política perante impasses espinhosos como o problema do elitismo que envolve o mercado de arte no país. Sua prática é o humor, assim como a de um bufão, que trata de destronar o rei e coroar o bobo para produzir riso, embaralhar os jogos de legitimação do certo e errado, desestabilizando tudo aquilo que possui lugar ao sol.¹²⁸

Em *Fábrica Fallus*, o jogo simbólico do falo é desmontado desde um duplo ponto de vista: tanto pela personificação bem humorada dos pênis autômatos, que evocam ou se transformam em bispos, palhaços, narcisistas, amantes latinos, etc., quanto pela expressão de um desejo feminino pós-emancipação, quiçá muito mais livre, e que se evidencia pela possibilidade de acesso a uma indústria erótica de vibradores e de mil outros apetrechos, criados para favorecer o prazer. Anônimos e impessoais nas prateleiras das lojas, nas obras de Márcia X., os órgãos sexuais se transformam em objetos simultaneamente fálicos e femininos, pornográficos e infantis, sagrados e profanos. Pênis que se abraçam e enamoram; pênis cobertos de imagens santificadas; pênis-candelabros; pênis-narcisos, que se admiram diante de um pequeno espelho cor de rosa; pênis-sádicos, acorrentados, de todos os gostos e por todos os lados.

O artista Sérgio Bessa, amigo da artista, destaca divertidamente que as fontes que alimentam a imaginação de Márcia X., como os objetos de estimulação sexual e brinquedos infantis compõem a natureza explosiva de seu trabalho:

¹²⁷ Ibid. web.

¹²⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

A equação sexo/infância toca um nervo da trama social que invariavelmente provoca as mais inflamadas reações. De certa forma jocosa se poderia dizer que o trabalho de Márcia X opera especificamente em uma área da sexualidade brasileira cuja sacerdotisa-mor é Xuxa (duplamente "X-rated"?). Apesar da transformação da ex-soft-porn-star em ídolo matinal infantil dizer quilos sobre nossa cultura (sexo, estrelato, infância), este fenômeno continua relegado ao domínio do folclore.¹²⁹

Márcia X. não se contenta com as imagens binárias de um feminino casto ou vampirizador, em seus trabalhos, expõe e insinua o corpo, desfaz as fronteiras do normal e do perverso, afirma o prazer e brinca com o desejo, zombando, por exemplo, do próprio erotismo que, na atualidade, é apresentado pelo mercado como jogos e brincadeiras, vejam camisinhas de morango, calcinhas comestíveis, vibradores que são bonecos ou animaizinhos.¹³⁰

A desestabilização dos símbolos do masculino promovida por Márcia X. parece também remeter à crítica da psicanálise, visto que diferentes mulheres artistas insinuam sua desconfiança em relação a um saber que produz a diferença sexual de modo hierárquico e que possibilita a disseminação de crenças de senso comum como a "inveja do pênis" ou o "medo da castração".¹³¹

As discussões de Rosi Braidotti acerca do Complexo de Édipo, que para a psicanálise é o momento fundamental da diferenciação da masculinidade e da feminilidade, explicitam bem as divergências teóricas (com repercussões práticas) do feminismo em relação às explicações lacanianas.¹³² Se a castração é uma falta representada pelo significante fálico, uma castração pressupõe o falo como ponto de referência.

Braidotti argumenta que se toda a economia do desejo está enraizada no falo atribuído ao pai, para o menino isso reverberaria na descoberta da insuficiência em não ter um falo tão poderoso quanto o do pai e, para a menina constituiria a não-existência

¹²⁹ BESSA, Sérgio. "X-rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela)". *Revista Item-4*, novembro de 1996. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4>

¹³⁰ FELIPE, Jane. "Afinal, quem é mesmo pedófilo?". *Cadernos Pagu*, n.26, DOSSIÊ: REPENSANDO A INFÂNCIA, Campinas, jan./jun. 2006, pp. 201-223.

¹³¹ Cf. BRENNAN, Teresa (Org.). *Para além do falo – uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

¹³² BRAIDOTTI, Rosi. "A política da diferença ontológica". In. BRENNAN. Op. Cit. p. 135.

simbólica do falo, do poder. Ela esclarece, assim, que uma coisa é dizer que o Complexo de Édipo é a fonte de todas as neuroses, outra é reconhecer que ele patologiza a sexualidade feminina e a feminilidade.¹³³ Segundo Braidotti, para a menina não existe saída ideal para o Complexo de Édipo.

A psicanálise constitui uma das importantes matrizes discursivas que produzem e legitimam saberes sobre o corpo e a sexualidade no mundo pós-moderno. No âmbito feminista, o saber psicanalítico é debatido porque reafirma a centralidade do falo na constituição da psique humana. O falo, representação do órgão masculino ereto, tem sentido de operador simbólico na psicanálise e é entendido não como uma fantasia ou como órgão sexual em si, embora o simbolize, mas como um *significante*.

A arte contemporânea produzida por mulheres dialoga com essas críticas, desnaturalizando o olhar sobre o corpo e sobre o gênero, por meio de imagens que nos permitem estranhar e questionar categorias estanques. Podemos ampliar nossa percepção sobre a produção de Márcia X. se destacarmos como essa artista polemiza com a idéia psicanalítica da centralidade do falo.

A *Fábrica Fallus* é metonímia do mundo: uma maquinaria que não pára de produzir ícones do desejo, de adaptar os “produtos” a toda sorte de gostos, de recriar e multiplicar o poder do falo. Márcia X. volta seu olhar mordaz ao patriarcado, ironizando a obsessão com a sexualidade que caracteriza a sociedade contemporânea, por meio da fabricação de pênis em série. É uma imagem do que Foucault observou acerca da explosão discursiva sobre o sexo em nossa sociedade.¹³⁴ Conforme abordado anteriormente nessa pesquisa, ele buscou compreender como a sexualidade foi colocada no centro da existência na Modernidade, de que modo ela se tornou algo que seria preciso conhecer, examinar, classificar e vigiar, como se tornou o lugar privilegiado onde a “verdade” mais profunda do indivíduo residiria. Sagazmente, Foucault reverteu o discurso tradicional, que dizia ser a sexualidade reprimida, indicando como paralelamente às repressões constituiu-se todo um discurso de controle e poder, que nos incita a falar de sexo e a colocá-lo no centro de nossa ontologia. Positividade do poder, produtividade do sexo.

¹³³ Ibid. p. 336.

¹³⁴ FOUCAULT, 2001. Op. Cit.

Fábrica Fallus de Márcia X. vincula-se, assim, com o deslocamento promovido por Foucault, quando ele pergunta pelos motivos da excessiva preocupação com o sexo, desde o século XIX:

O problema é o seguinte: como se explica que, em uma sociedade como a nossa, a sexualidade não seja simplesmente aquilo que permita a reprodução da espécie, da família, dos indivíduos? Não seja simplesmente alguma coisa que dê prazer e gozo? Como é possível que ela tenha sido considerada como o lugar privilegiado onde nossa verdade mais profunda é lida, é dita? Pois o essencial é que, a partir do cristianismo, o Ocidente não parou de dizer "Para saber quem és, conheças teu sexo". O sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa "verdade" de sujeito humano.¹³⁵

Márcia X. capta e denuncia essa estratégia do poder com um toque de sarcasmo. Delineia-se, de modo cômico, uma crítica ao falocentrismo, arquitetada por meio da própria prática cultural do enaltecimento heróico do masculino. Os pênis fortes eretos, símbolos da masculinidade e do vigor da raça, em outros tempos, são ironizados e ridicularizados, ao mesmo tempo em que sua carga erótica é potencializada. Ao trabalhar frontal e agressivamente com a mitologia erótica ocidental, ela ousa dar destaque a práticas sexuais que são tabus, muitas vezes extrapolando os limites tradicionais, como ao abordar a pedofilia e as relações homoeróticas.¹³⁶ Nessa estratégia de desregramento, com sua "apropriação lúdica de objetos pornô", a artista sugere experiências múltiplas para o erotismo, ao mesmo tempo em que fornece uma crítica ácida da cultura contemporânea.¹³⁷

¹³⁵ Ibid., p. 229.

¹³⁶ HOLANDA. 2003. Op. Cit. web.

¹³⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. "Crítica - Márcia X. Revista". *O Globo*. s/d. Disponível em <http://marciax.uol.com.br>



Os Kaminhas Sutrinhas (1995) é o título de sua exposição onde trinta pequenas camas coloridas ocupam o chão da galeria. Sobre elas, duplas e trios de bonecos sem cabeça executam uma mímica sexual, um repertório de ações sexualizadas. Cada “kaminha” é enfeitada com bordados, possui lençol e travesseiro trabalhados com motivos infantis. As roupas dos bonequinhos e suas cabeças foram tiradas, restando somente corpos desprovidos de signos de identificação de gênero masculino/feminino, hetero/homossexual. Os bonecos são encaixados por fios de aço e como foram projetados para engatinhar, movem-se incessantemente, enquanto o chip musical entoa “It’s a small world”, música tema da Disneylândia. Um pedal permite o acionamento de todos os bonecos ao mesmo tempo e a cacofonia de sons intensifica a violência da movimentação mecânica, que contrasta com o visual suave, conforme narra a própria artista.¹³⁸



Imagem 12 - Márcia X.
Os Kaminhas Sutrinhas,
1995, Instalação, Coleção
Gilberto Chateaubriand.

¹³⁸ MÁRCIA X. “Natureza Humana”. Op. Cit. web.

Márcia X. coloca os bonecos em posições sexuais excêntricas, expondo com humor todo um catálogo de “perversões”, o que sugere uma crítica ao discurso médico científico, que institui verdades sobre os corpos por meio do levantamento exaustivo das práticas sexuais.¹³⁹ O espectador não pode distinguir através do olhar, mas é convidado a imaginar, quais corpos estão sobre aquelas pequenas camas.

Dessa instalação também deriva uma crítica às práticas monogâmicas e heterossexuais, já que nenhum dos grupos de bonecos executa a tradicional pose “papai-mamãe”. Márcia X. parece ridicularizar o modo como nossa sociedade compreende e também faz sexo, pois apresenta a relação sexual de modo mecânico, asséptico e frio, aproximando-se de críticas feministas que denunciam como a heterossexualidade estimula preconceitos, poda o desejo e controla os corpos.¹⁴⁰

Tania Swain mostra como o pensamento feminista vem criticando os pressupostos da ciência e do conhecimento, ao explicitar sua arbitrariedade e sua pretensão universalizante, apoiadas em premissas como a “natureza” humana e a invariável relação entre os sexos ao longo da história. Segundo a autora, “a binariedade talvez seja a principal categoria ordenadora do pensamento ocidental que concebe o real em termos de opostos, de pólos, cujo agenciamento se traduz em lutas e antagonismos”.¹⁴¹ Nesse sentido, a heterossexualidade – tida como o desenvolvimento “normal” da sexualidade – é fundada no argumento da reprodução e contém em suas premissas a explicitação do arbitrário. A humanidade é tomada como um quadro valorativo pautado em moldes paradigmáticos: normal/anormal, certo/errado, onde as qualificações definidas em feminina e masculina, encarnam a submissão e a liberdade, respectivamente. Para Teresa de Lauretis,

[...] o fato de que o gênero e divisão sexual não são visíveis em quadros epistemológicos e teóricos, como a priori inquestionáveis, mostra que o pressuposto heterossexual – a posição socio-sexual entre mulher e homem – é necessário e fundador momento da cultura.¹⁴²

¹³⁹ FOUCAULT. 2001. Op.cit. p. 41.

¹⁴⁰ SWAIN. 2002. Op. Cit. web.

¹⁴¹ Ibid. web.

¹⁴² DE LAURETIS, Teresa. “Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness”, *Feminist Studies*, Maryland, 16, n.1 (Spring), 1990, p. 130. Apud. SWAIN. 2002. Op. Cit. web.

A obra *Os Kaminhas Sutrinhas* de Márcia X. parece questionar essas bases “verdadeiras” ao confundir os códigos sexuais, mas o faz também com certa suavidade, notada na comicidade e na infantilização proposital da imagem. A instalação faz pensar que a heterossexualidade compulsória, “forjadora e reiteradora da expressão binária do sexual”, nas palavras de Swain, constituiu uma cultura onde as relações amorosas e sexuais mostram-se empobrecidas, frágeis e não por isso menos violentas.

Contrastes fortes: o título remete ao *Kama Sutra*, minucioso estudo do *kama* (amor e prazer sexual), cujo autor indiano, Vatsayana, reconhece como um dos três grandes objetivos da vida, sendo os outros o *dharma* (religião e moral) e o *artha* (riqueza e prosperidade).¹⁴³ Para este autor, que viveu entre os séculos IV e VI d.C., existem 64 complementos para o ato sexual, incluindo arranhões, pancadas, mordidas e outras formas de jogo amoroso, conforme investiga Eliane Robert Moraes, em *O que é pornografia?*.

Às mulheres ele brinda com ensinamentos tanto da arte de monopolizar os braços do marido, quanto a de buscar os carinhos de um amante clandestino. Aos homens ele ensina a arte da conquista e dos vários meios de excitar o desejo, tudo isso com uma naturalidade que revela a ausência total dos conceitos ocidentais de pecado e vergonha.¹⁴⁴

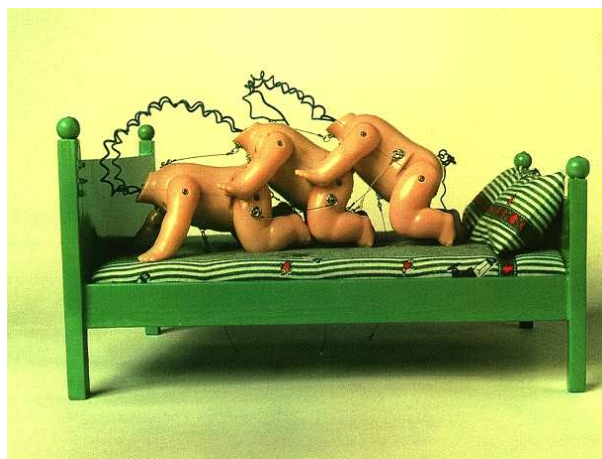


Imagem 13 - Márcia X. Os Kaminhas Sutrinhas, 1995, Instalação, Coleção Gilberto Chateaubriand. Detalhe.

¹⁴³ MORAES, E. R.; LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia?*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.15

¹⁴⁴ Ibid., p. 20.

É bastante interessante observar a produção de Márcia X. nestes termos, pois a artista produz uma brincadeira de duplo sentido: uma crítica às padronizações da sexualidade em nosso mundo, vide a trilha sonora irônica do “It’s a small world”, plastificada e mecânica, ao mesmo tempo em que proclama novas questões acerca dos modos com que lidamos com o prazer e com o desejo.

A arte de amar - tradição perdida na atualidade - esteve presente tanto na *Ars Amatoria* de Ovídio, na Roma do século I, ou na antiga arte indiana do *Kama Sutra* e tornou-se para nós simples livros de auto-ajuda, vendidos nas bancas ou em postos de gasolina.¹⁴⁵ Tornaram-se somente poses excessivas: “kaminhas sutrinhas”, associação transgressiva de Márcia X. entre as esferas antagônicas das “perversões sexuais” que são realizadas por bonequinhos infantis acéfalos.

Essa distinção é também apontada por Foucault, quando contrasta a *ars erotica* oriental e a *scientias sexualis* moderna.¹⁴⁶ A ciência do sexo, ou a *scientia sexualis* moderna, a partir dos séculos XVI e XVII, esquadrinhou o sexo, iluminando-o e produzindo verdades sobre ele, estando fatalmente comprometida com o evolucionismo e com os racismos oficiais. O discurso científico, sob suposta neutralidade, estava amplamente ligado a uma moral asséptica, empenhado em distinguir as práticas “patológicas” e “pecaminosas” das saudáveis e normais, instituindo-as. O contraponto apresentado por Foucault para o questionamento dessas regulações seria justamente a *Ars erótica*, própria de antigas civilizações, como Roma, Índia, China, etc. Nestas tradições, buscava-se no saber sobre o prazer formas para ampliá-lo e não para dominá-lo:

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma.¹⁴⁷

¹⁴⁵ OVÍDIO. *Obras: Os Fastos, Os Amores, A Arte de Amar*. 2ª ed. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 945.

¹⁴⁶ FOUCAULT, 2001. Op. Cit. p.57.

¹⁴⁷ FOUCAULT. 2001. Op.Cit., p. 57.

Segundo Foucault, o Ocidente rompe com o legado da *Ars erótica* e configura a *scientia sexualis*, ou seja, produz uma enorme quantidade de saberes científicos, que capturam as práticas sexuais, classificam-nas, definem-nas e compartimentam-nas entre normais e anormais, certas e erradas, heterossexuais e homossexuais. Ao mesmo tempo, coloca a confissão no cerne da produção dos saberes sobre o sexo. Mais precisamente, ao atribuir a si a tarefa de produzir discursos verdadeiros sobre o sexo, ajusta-se o antigo procedimento da confissão às regras do discurso científico. Em todo o caso, a hipótese de um poder de repressão exercido sobre o sexo revela-se insuficiente, principalmente ao notarmos toda uma série de esforços que se formaram no Ocidente, buscando constituir o sexo como foco de atenção, de discursos e de poderes. Nas palavras de Foucault: “todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer”.¹⁴⁸

A crítica à erotização das crianças na atualidade também está em pauta nas obras de Márcia X. Ao defrontar sexo e infância, ela sacode os preconceitos constituídos e cria uma zona indefinida entre a ironia e a valorização dos temas. Na cultura ocidental, relacionar criança e sexo é um tabu. No entanto, nota-se, a cada dia, como as crianças são incessantemente erotizadas na mídia, na música ou na propaganda. Márcia X. radicaliza essa erotização: um modo nu e cru de dar destaque a um procedimento naturalizado, que já está aí, que faz parte de nosso cotidiano, mas que é preciso estranhar e combater.¹⁴⁹ Jane Felipe apresenta uma reflexão interessante, utilizando para isso o conceito de pedofilização. A autora pontua as contradições da sociedade atual que ao mesmo tempo busca criar leis de proteção à infância contra o abuso sexual e a violência, mas que legitima culturalmente práticas onde os corpos infanto-juvenis se apresentam de modo extremamente sedutor. Ela comenta acerca dessa exposição dos corpos de crianças e adolescentes:

São corpos desejáveis que misturam em suas expressões gestos, roupas e falas, modos de ser e de se comportar bastante erotizados. Estudos divulgados pela Universidade da Califórnia mostram que dois terços dos programas de entretenimento

¹⁴⁸ Ibid., p. 71.

¹⁴⁹ FELIPE. Op. Cit.

dirigidos a crianças e adolescentes contém piadas pornográficas ou fazem referência a sexo. As propagandas, tanto impressas quanto as veiculadas na TV, se utilizam fartamente do recurso de exibição dos corpos femininos com forte apelo erótico. Propagandas de cervejas, de carros, de calçados, dentre tantas outras, remetem a idéia de um corpo para o consumo, que pode ser acionado para o deleite de fantasias sexuais, especialmente as masculinas.¹⁵⁰

Segundo Philippe Ariès, a infância ou o sentimento de infância – como a percepção da particularidade infantil em relação ao adulto - é um fenômeno histórico, processo de construção que se inicia no fim da Idade Média.¹⁵¹ Desnaturalizando a percepção contemporânea que tem por referência a separação entre o mundo dos adultos e das crianças, Ariès indica como essa separação é resultado de um processo de transformação cultural. A criação de um mundo das crianças diverso do mundo dos adultos, com espaços de atuação diferentes, conduziu também à censura e limitação da conduta dos adultos em relação às crianças.

Essa tomada de consciência da particularidade infantil dá-se gradualmente. A partir do século XVII, as crianças passam a ter jogos separados dos adultos, afastadas, por exemplo, dos jogos de azar. Quando as crianças são expostas, na atualidade, a filmes violentos, jogos adultos e temas eróticos, isso nos causa preocupação e repugnância, pois se considera que a esfera infantil foi invadida pelo mundo adulto.

Para a análise da imagem de Márcia X. é interessante historicizarmos a aversão contemporânea à associação das crianças com a sexualidade. Na moral medieval, onde não havia o sentido de infância, não existe, por exemplo, objeção à liberdade e intromissão das crianças na questão sexual, pois esses assuntos não lhes eram considerados prejudiciais. Ariès conta que nos últimos anos do século XVI, Luís XIII, quando tinha apenas um ano de idade, "muito alegre, anota Heroard (seu médico), manda que todos lhe beijem o pênis".¹⁵² Para nossa experiência contemporânea, tal situação causaria mal estar, mas para a moral vigente a atitude não era repreensível, ao contrário, era aprovada socialmente e gerava diversão aos adultos.

¹⁵⁰ Ibid., p. 216.

¹⁵¹ ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

¹⁵² Ibid., p. 125.

Ariès pesquisa que atitudes desse tipo somente passam a ser censuradas no século XVIII, a partir da renovação religiosa e do trabalho dos moralistas, que por meio das práticas pedagógicas, da culpa e dos castigos corporais, passam a inculcar nos jovens uma nova moral. Essas transformações estabelecem, então, novos paradigmas à percepção da criança pela sociedade, produzindo a noção de pureza e inocência infantil ligada à idéia de fragilidade, na medida em que a idéia de educação ganha terreno por sua função prática de disciplinar e de transmitir conhecimentos técnicos.¹⁵³

Problematizar a relação da infância com a sexualidade, a partir dessa rápida aproximação com Ariès, é bastante instigante no contexto atual de individualismo acentuado. A superproteção das crianças alia-se ao crescente interesse pelo mercado que é a infância. Projeta-se nas crianças uma sexualidade adulta, por meio de roupas, acessórios, (note-se que grifes criam coleções “em miniatura”) e da exposição a uma indústria cultural que apela para o sexo como meio de aumentar as vendas, mas em determinado ponto, essa erotização torna-se incômoda aos adultos.

Como numa casa de bonecas, *Os Kaminhas Sutrinhas* sugere a imagem de um mundo em miniatura, habitado por pequenos seres. Gaston Bachelard permite-nos apreender a potência onírica das imagens miniaturizadas, tão presentes no imaginário das crianças, ao indicar como na redução, os valores se condensam e aprofundam.¹⁵⁴ Uma imagem reduzida do mundo exige um olhar vagaroso, um mergulho nos detalhes que desafiam o olhar panorâmico ao confrontar as estranhezas do mundo familiar.

O texto de Norma Telles, “Ronda das Feiticeiras”, traz uma reflexão que interessa à análise das obras de Márcia X. e da miniatura.¹⁵⁵ Trata-se de uma leitura feminista, construída por Gilbert e Gubar, do conhecido conto infantil “Branca de Neve”, que tradicionalmente é visto como um conto a respeito da briga de suas mulheres por um homem.¹⁵⁶ Para Gilbert e Gubar, a Branca de Neve poderia ser tomada como a representação da fragilidade feminina, jovem que nega sua dimensão sexual e autônoma,

¹⁵³ Cf. PRIORE, Mary Del (Org.). *História das crianças no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2000, p. 104.

¹⁵⁴ BACHELARD, Gaston. “A miniatura”. In. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, pp. 157-189.

¹⁵⁵ GILBERT, S. Gubar, S. *The madwoman in the attic*. New Heaven: Yale University Press, 1979, p. 40. Abud. TELLES. 2007. Ronda das Feiticeiras. Op. Cit. p. 54.

¹⁵⁶ TELLES. Ibid. p. 54.

presente na figura da madrasta, mulher rebelde e criativa. Ao tentar matar Branca de Neve, o que a Rainha está tentando matar é “a docilidade e a submissão, dentro dela mesma”, ou seja, ambas são a mesma pessoa, em confronto consigo mesma. Quando encontra os sete anões, Branca de Neve, então, adentra num mundo miniaturado, em que o cuidado e a amorosidade maternal demonstram, no dizer de Gilbert e Gubar, a submissão feminina na esfera privada. Para Norma Telles,

Branca de Neve antes de ceder à tentação e comer a maçã envenenada que a bruxa lhe oferece, viveu um período na casa dos sete anões durante o qual aprendeu a ser o anjo do lar: aprendeu a cozinhar, lavar e arrumar a casa para eles. Isso mostra a perspectiva da história em relação à mulher. Demonstra que o “reino da domesticidade é um reino miniaturado no qual o melhor da mulher não só é como um anão, mas que ela própria é a serva dos anões.”¹⁵⁷

Na poética visual de Márcia X., nota-se uma crítica à “sociabilidade” da Branca de Neve, jovem submissa e dócil, sempre em luta consigo mesma para não ceder aos desejos e tentações. A artista explode esse reino de miniaturação, abrindo caminhos para a multiplicidade. Para Bachelard, miniaturas são objetos falsos providos de verdade, capazes de condensar o grande e o pequeno. A instalação *Os Kaminhas Sutrinhas*, ao miniaturar os corpos e abordar a experiência contemporânea do desejo, amplia de modo potente a crítica ao controle das emoções e da sexualidade.

Nessa obra, Márcia X. indica como a indústria pornográfica banaliza a experiência sexual, por meio da superexposição do corpo. A artista também infantiliza o pornográfico por meio do humor, evidenciando como essas práticas sexuais são correntes na sociedade. Tanto a arte quanto a infância jogam sombra na suposta clareza do logos e em suas hierarquias e oposições entre o sensível e o inteligível, entre o corpo e o intelecto, entre o lúdico e o lúcido. Essa ambigüidade própria a ambas confronta a relação que a racionalidade teórica mantém com o universo imagético-sensível.¹⁵⁸ Tratando o tema com

¹⁵⁷ Ibid., p. 55.

¹⁵⁸ RICHTER, Sandra R. S. “Experiência poética e linguagem plástica na infância”. UNISC/ GE: Educação e Arte / n.01 Agência Financiadora: FAP / UNISC. Disponível em http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3538--Int.pdf

leveza, mas também com ironia, ela ridiculariza as práticas sexuais, produzindo um olhar transversal.



Márcia X. também explicitou o estatuto do corpo carregado por sentidos morais e religiosos, por meio da performance *Desenhando com Terços*, polêmica obra que causou reações de indignação por parte da comunidade artística por ter sido censurada pelo Centro Cultural Banco do Brasil/SP, em 2006.¹⁵⁹ Nesta performance, a artista preenche uma sala de vinte metros quadrados, com desenhos de pênis feitos com rosários, que posteriormente se mantêm em exposição. O trabalho se estende lentamente, até que toda a superfície esteja preenchida com imagens (simplificadas, estilizadas, icônicas) do órgão sexual masculino onde, segundo Ricardo Basbaum, a artista parece "(...) arrancar de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado".¹⁶⁰



Imagem 14 - Márcia X. **Desenhando com terços**, registro de performance, 2000-2003.

Instalação realizada na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura (sala de jantar em processo de restauro), julho de 2000. Foram usados 500 terços (montados dois a dois). A sala mede 4 X 5m. A performance durou 6h.

¹⁵⁹ Cf. FIGUEIREDO, Talita. "Arte e Fé". *Folha de São Paulo*. Cotidiano. São Paulo. 20 de abril de 2006.

¹⁶⁰ BASBAUM. Op. Cit.

A relação traçada entre religiosidade e sexualidade é imediata e se torna cada vez mais importante, perante o incremento da repressão ao uso de preservativos, à liberdade de opção sexual, ao aborto, etc. Enfrentando o tabu, Márcia X. produz um ritual sagrado/profano, ritualístico mas irreverente, vestida de branco, como uma virgem, mas com longos cabelos revoltos, como uma rebelde. Evidencia que a mulher assexuada, santificada e glorificada pelo imaginário ocidental agora se radicalizou e se autonomizou. Erotização rompante presente no gesto obsessivo e persistente de desenhar pênis com terços. Márcia X. parece reativar uma carga de potência existente na sexualidade, distinguindo-se de uma crítica rancorosa que proclama o ódio ao masculino e que acabaria também por negar os próprios corpos, o desejo, o prazer.

A intersecção de práticas misóginas e hierárquicas constitui a lógica falocêntrica de saber-poder nas sociedades ocidentais. Longe de constituir-se como uma linearidade que atravessa todos os tempos históricos, a “dominação masculina” tem características específicas e bem datadas em diferentes sociedades.¹⁶¹ É interessante notar, em contraste à percepção contemporânea do sexo, que a representação do falo possuía sentidos muito distintos na Antiguidade e que, nessas sociedades, a experiência da sexualidade compartilhava o espaço do sagrado e da felicidade.¹⁶²

Estudiosos da Antiguidade desmontam pretensas leituras de um falocentrismo a-histórico, mostrando as particularidades das relações das sociedades antigas com a sexualidade e com a iconografia erótica.¹⁶³ Nessa direção, o historiador Pedro Paulo Funari, em contraposição às leituras que convidam ao senso comum, observa que as representações romanas do falo e da união carnal teriam uma conotação positiva e quase religiosa.¹⁶⁴ Funari avalia que a própria palavra *falo* estava primordialmente associada aos objetos religiosos em forma de pênis, utilizados no culto a Baco. Deuses como Príapo, Pã,

¹⁶¹ Pierre Bourdieu em seu livro *A dominação masculina*, mostra como essa dominação está tão ancorada em nosso inconsciente que não a percebemos mais. Para tanto, faz uma descrição etnográfica da sociedade cabila, verdadeira depositária do inconsciente mediterrâneo, dissolvendo as evidências e mostrando as estruturas simbólicas deste inconsciente androcêntrico, que sobrevive nos homens e mulheres de hoje. BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

¹⁶² FUNARI, P. P., FEITOSA, L. C. e SILVA, G. J. Org. *Amor, desejo e poder na Antiguidade, relações de gênero e representações do feminino*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ FUNARI, Pedro Paulo, “Falos e relações sexuais – Representações romanas para além da “natureza””. In. FUNARI, FEITOSA e SILVA. Op. Cit.

Fauno e Mercúrio também eram associados ao falo. Ligadas à fecundidade, à vida e à sorte, as representações fálicas permeavam a vida cotidiana e eram comuns em amuletos, campainhas e figas, destinados a afastar desgraças e trazer boa fortuna. O sentido dessas imagens destoa, portanto, da idéia contemporânea da fertilidade biológica e da reprodução, sendo mais bem compreendido como potência de vida.

Sem desconsiderar a estrutura patriarcal da sociedade romana, nem a supremacia masculina associada ao falo, Funari aponta a cautela necessária para o estudo de sua simbologia, trazendo uma importante contribuição para que *diferenças* apareçam. O poder do falo parece não se resumir apenas à opressão e à violência masculina naquela sociedade, mas também era sinônimo de liberdade e de segurança.¹⁶⁵

Destacar, mesmo que brevemente, sentidos *outros* para as imagens eróticas, fornece uma interessante perspectiva para a análise de obras de arte contemporâneas. O espaço de representação do falo, na Antiguidade romana, era o próprio cotidiano, circulando como imagem em pinturas parietais, dentro das casas ou em representações mitológicas. Na atualidade, o lugar do sexo é o domínio da identidade, do controle e da ciência.

Se o sexo, quando associado ao sagrado, gera uma imagem de choque em nossa sociedade, como na performance de Márcia X., é preciso considerar que essa apreensão está impregnada com a moral religiosa cristã. Como explorado anteriormente, em nossa tradição da *Scientia Sexualis*, a sexualidade foi apreendida pela ciência e o corpo categorizado e normatizado pelo discurso da "heterossexualidade compulsória" com fins reprodutivos. No entanto, em mitologias antigas, como a grega, o falo correspondia à fusão do masculino no feminino.¹⁶⁶ A ciência moderna constrói o feminino como passividade, por exemplo, ao apresentar o útero como o receptáculo da vida, semeada pela ação masculina. Em outros tempos, o *phallos* esteve vinculado à potência, ao culto da terra, mas nosso mundo o lê de modo cristão, desconsiderando a importância do dinamismo energético dessa imagem. James Hillman comenta que, para compreender o imaginário sexual na Antiguidade e o papel das imagens eróticas nessa sociedade, é

¹⁶⁵ Cf. FEITOSA, Lourdes Conde. *Amor e Sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

¹⁶⁶ HILLMAN, James. "Pink Madness or Why Does Aphrodite Drive Men Crazy with Pornography?". *Archetypal Sex. Spring Journal* 57. Woodstock, Connecticut, 1995, pp. 37-66.

necessário abandonar a percepção contemporânea de fertilidade. O falo, nessas culturas, está no centro dos mistérios femininos.

Naturalmente, as pessoas nunca são capazes de definir o que *é* a pornografia. Mesmo a respeitável Suprema Corte dos Estados Unidos não consegue falar disso claramente. Como Heráclito também disse, os enigmas dos oráculos e dos presságios nunca são claros; eles apresentam apenas sinais, porque “a natureza adora esconder-se” (Heráclito). Mesmo que a excitação termine em ereção, falando claramente, a natureza epifânica da excitação permanece misteriosa, como se nascesse de uma base de imagens. É por isso que o imaginário sexual faz o papel tão vívido no culto de mistérios e por isso fertiliza a criatividade (...). A excitação está na origem da vida e, como todas as origens, está fundamentalmente encoberta pela clareza do entendimento. Eu estou dizendo que o mundo começa na pornografia?¹⁶⁷

Hillman indica como, por exemplo, em uma das religiões antigas de maior devoção no Mediterrâneo, o culto Eleusiano, estão presentes as imagens sexuais do falo na cesta e do rapto de Perséfone.¹⁶⁸ Não é uma virgem pura e imaculada que está no coração desses cultos que são principalmente mistérios femininos, mas um falo na cesta. O que aconteceu? Pergunta-se Hillman.

Talvez o mistério moral fosse Afrodite. Talvez esses cultos dissessem especialmente às mulheres facilmente capturadas por Hera e Héstia, por Ártemis, Atenas e Deméter: Mulheres – mantenham a fantasia sexual viva! Imaginem! Imaginem! Imaginem! No âmago do coração está uma imagem pornô como figura central - um *membrum virile*. Mantenha a luxúria desperta em sua mente – ou, como na Índia, cubra as partes com ramos e flores, traga óleos, tributos, velas, moedas, não perca sua imaginação erótica. Isso é o que é a “fertilidade”, como chamam os estudiosos, em seu real significado. Mantenha sua fantasia fértil, não a procure nas vergonhas sexuais e medos seculares sobre doença, aborto e menopausa.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ibid., p. 40.

¹⁶⁸ A cesta é considerada como sendo um símbolo feminino que se encontra associada à mãe e ao seu acolhimento. Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., p. 41.

A concepção moderna de fertilidade parece não dar conta do amplo imaginário referente às imagens sexuais em culturas antigas. Márcia X., ao desenhar falos com terços, levanta o questionamento acerca do lugar da sexualidade, do prazer e do corpo na contemporaneidade e, de modo artístico, a artista re-conecta o imaginário sexual a potência criativa, ligação existente em nossa própria tradição, porém há muito esquecida.



Imagem 15 – Márcia X. *Desenhando com terços*. Detalhe.

Nas obras de artistas contemporâneas, o falo pode ser utilizado como um elemento cultural que representa a supremacia da lógica falocêntrica, ao mesmo tempo em que permite explicitar como a sexualidade foi exaustivamente investigada, patologizada e esvaziada de sentido, estando muito longe da simbologia antiga da liberdade e do sagrado. Márcia X. parece criticar essa lógica atual ao exacerbar a potência criativa do erotismo, ao modo dos surrealistas como Bataille, manifestando uma autonomia audaciosa e ao mesmo tempo crítica do moralismo religioso e da sacralização do falo.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Sobre a relação do Surrealismo com o erotismo Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Nestes termos, a poética visual de Márcia X. denuncia as violências simbólicas das opressões ao corpo, ao mesmo tempo em que investiga estratégias para derrubar as verdades legitimadas acerca da sexualidade (lembramos das manipulações sobre a imagem dos corpos - principalmente dos órgãos genitais masculinos, onde X. justamente se apropria da prática cultural de enaltecimento do masculino para criticar sua lógica falocêntrica).

O discurso do falo que é um discurso do poder está presente na relação obsessiva que a Modernidade construiu entre sexualidade e identidade.¹⁷¹ Já na abordagem de Márcia X. existe uma imaginação sexualizada, viva e libertina, que utiliza a força do erotismo como meio de desestabilizar e desconstruir o próprio discurso do poder. Sua formação católica é retomada e ironizada, talvez como estratégia de ruptura com um passado que perde sentido e força. A crítica aos elementos sagrados do passado, como o rosário, ou a denúncia da sacralização operada pelo mercado aos produtos de consumo, como os próprios vibradores, emerge com acidez em suas obras.

¹⁷¹ Cf. FOUCAULT, M. “Sexualidade e solidão (1981)”. *Ditos e Escritos: ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.



1.3 FIGURAS MÍTICAS FEMININAS

Márcia X. executa, ao longo de sua carreira, variadas performances onde utiliza seu próprio corpo como meio de estranhar enunciados tradicionais acerca da sexualidade, dos papéis femininos, da política e do próprio fazer artístico, conforme evidenciado anteriormente em *Desenhando com terços*. Nesse campo de ação, a artista expressa uma radicalidade bastante característica do gênero performático. Essa modalidade das artes visuais utiliza relações com o teatro, mas também com a música, com a poesia e com o vídeo. Uma performance, na maior parte das vezes, deriva de uma elaboração prévia feita pelo artista, sendo resultado de bastante preparo e muito pouco improvisado, distinguindo-se dos *happenings* da década de 1960, que se apresentam mais espontânea e naturalmente. A performance pode contar também com registros fotográficos e em vídeo, além de materiais utilizados na ação, que se mantêm posteriormente em exposição, chegando a prescindir da presença do público.¹⁷²

Para Renato Cohen, artista performático e pesquisador do teatro, a performance é uma linguagem de experimentação, associada com uma espécie de anarquismo, pois investe na liberdade da criação e não em compromissos com a mídia, com o público ou com alguma ideologia engajada.¹⁷³ Nesse gênero crítico dos lugares comuns e das amarras condicionantes, muitas vezes o/a artista choca a platéia por meio de intervenções inesperadas, já que a estética não é uma preocupação primordial do gênero performático.

Ligada ao movimento maior da *Live art*¹⁷⁴, que promove rupturas no sentido da dessacralização da arte, aproximando-se de uma arte viva, ritual e modificadora, a performance busca aproximar-se da vida de forma direta. O movimento *Fluxus*, ao qual pertence John Cage e Joseph Beuys, incorpora essas transformações na música, nas artes

¹⁷² Cf. COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁷³ Ibid., p. 45.

¹⁷⁴ A *Live Art* constitui-se de obras artísticas temporárias que cobrem diversas áreas e discursos, envolvendo, de alguma maneira, corpo, espaço e tempo. Segundo Renato Cohen, *Live art* é uma postura diante da arte, em que se procura uma aproximação direta dela com a vida. Estimula-se a espontaneidade em detrimento do elaborado, do ensaiado e ocupa espaços inovadores e até mesmo inusitados, para se contrapor ao que considera "espaços mortos" (museus, galerias e edifícios teatrais). COHEN. Ibid. p. 28.

visuais, etc.¹⁷⁵ Na década de 1970, esse grupo marca o desenvolvimento da performance como modalidade artística. Márcia X. conecta-se conceitualmente a esse grupo, tendo até mesmo realizado uma ação performática na ocasião em que John Cage¹⁷⁶ esteve no Rio de Janeiro, em 1987. Cláudia Saldanha conta que a artista e Alex Hamburguer entraram no palco pedalando dois velocípedes infantis, durante a apresentação de uma peça de John Cage, "Winter Music", causando uma interferência divertida na apresentação do músico, mas sem a sua permissão.¹⁷⁷ A performance foi nomeada de *Tricyclage* e a peça, renomeada de "Música para dois velocípedes e piano".¹⁷⁸

Essa quebra com o formalismo desenvolve-se plenamente nas performances contemporâneas, mas está presente em diversas atuações artísticas ao longo do século XX, como é o caso do movimento Dadá, que se espalha pela Europa na década de 1910, envolvendo artistas como Tristan Tzara, Kandinsky, Marcel Duchamp, Man Ray, e Rudolf von Laban, para citar alguns.¹⁷⁹ Inúmeros movimentos artísticos do século XX foram afetados pela tendência radical e irônica do dadaísmo, como o Surrealismo, a Pop Art e o Expressionismo Abstrato.¹⁸⁰ Márcia X. se interessa pelo movimento dadaísta, enfatizando o anti-racionalismo e o absurdo, utilizando em suas performances uma aparente falta de

¹⁷⁵ *Fluxus* é um movimento artístico caracterizado pela mescla de diferentes artes, primordialmente das artes visuais, mas também da música e literatura. Teve seu momento mais ativo entre a década de 1960 e 1970, se declarando contra o objeto artístico tradicional como mercadoria e proclamou-se como a antiarte.

Fluxus foi informalmente organizado em 1961, pelo lituano George Maciunas (1931-1978), através da *Revista Fluxus* estendendo-se para os Estados Unidos, Europa e Japão. Cf. GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art – from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

¹⁷⁶ John Cage (1912-1992) foi um importante compositor musical experimentalista e escritor norte-americano. Participou do movimento *Fluxus*, que abrigava artistas plásticos e músicos.

¹⁷⁷ SALDANHA, Claudia. "Márcia X.". Texto para a exposição de Márcia X. em Berlim, web. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=-1&sText=56>

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ O Movimento Dada inicia-se em 1916, em Zurique, no seio de um grupo de refugiados de guerra unidos em tomadas de posição que se assumem como recusa das normas sociais, crítica que estende à própria noção de arte. As obras eram marcadas pela abstração, espontaneidade e o acaso. As manifestações dos dadaístas eram de puro deboche contra os preconceitos culturais oficiais e toda a suposta "seriedade" artística, em demonstrações que tinham como objetivo causar escândalo e furor no público. Cf. GOLDBERG. Op. Cit., p. 50. Tristan Tzara (Romênia, 1896-1963). Poeta e ensaísta, participou da fundação do movimento dadaísta. Posteriormente, envolveu-se no Surrealismo, onde continuou a expressar suas críticas sociais contra todas as formas de servidão. Kandinsky (Moscou, 1866-1944). Artista e professor da Bauhaus, Kandinsky introduz a abstração no campo das artes visuais. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-1968). Pintor e escultor, criador do ready made e um dos precursores da arte conceitual. Man Ray (Filadélfia, 1890-1976). Fotógrafo e pintor, responsável por inovações artísticas na fotografia. Em 1925 conhece Marcel Duchamp, com que funda o grupo Dadá nova-iorquino. Posteriormente, conecta-se ao movimento surrealista na pintura. Rudolf von Laban (Pressburg, Áustria-Hungria, 1879-1958). Dançarino e coreógrafo, considerado o maior teórico da dança do século XX e "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

¹⁸⁰ Ibid.

sentido que escandaliza porque explicita a violência das imagens que construímos sobre a feminilidade.¹⁸¹ São marcantes suas apresentações que abordam figuras míticas femininas, aludindo à maternidade e ao universo doméstico.

Entre 2000 e 2002, Márcia X. utiliza em suas performances materiais e objetos de forma deslocada, confrontando esferas da religiosidade brasileira a obsessões associadas às mulheres. A artista descreve essa utilização de ações e de objetos cotidianos:

Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminados pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos. O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso. As ações propostas – lavar terços, encher copos de mingau, derramar leite condensado na cabeça, permanecer deitada, e outras – são repetidas e executadas até a exaustão física, até o fim do espaço, do material ou do tempo.¹⁸²

O questionamento dos mitos, das ideologias e da padronização dos comportamentos em nossa atualidade é promovido por diversas pensadoras feministas, como Judith Butler, que reverte a noção de identidade sexual, fundada no biológico, incitando-nos a verificar o aspecto performativo e cultural dos gêneros.¹⁸³ Segundo Butler, não há um gênero natural, mas sim vários “atos de gênero” que criam essa idéia. Não existe nenhuma “essência” que o gênero possa expressar ou exteriorizar, pois o gênero não é um dado de realidade.

Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua

¹⁸¹ COCCHIARALE, Fernando. “Uma Obra Iconoclasta”. *Jornal do Brasil*, fevereiro de 2005. Disponível em <http://marciax.uol.com.br> Segundo Cocchiarele, Márcia X. expressa afinidade artística com os brasileiros Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Antônio Manuel (Portugal), Nelson Leiner e Tunga, “cuja ênfase está na atitude e na ação do artista e não somente na produção de objetos. Daí a intensa atividade performática desde o início de sua trajetória”.

¹⁸² MÁRCIA X. “Texto de Márcia sobre as performances”. Web. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>

¹⁸³ BUTLER. 2003. Op. Cit.

necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação.¹⁸⁴

Para Butler, o corpo “não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada”.¹⁸⁵ O fenômeno de considerarmos um “sexo natural”, uma “mulher real”, ou qualquer outra ficção social em vigor, foi criado a partir das normas de gênero, desses conjuntos de estilos corporais que necessitam de uma *performance repetida* para se imporem.

Márcia X. em variadas obras empreende um debate acerca de figuras míticas femininas - a santa, a mãe, a noiva, a boa moça -, apresentando-as imersas em ações obsessivas e religiosas. A artista, através de sua intervenção poética, gera interferências nessas identidades sustentadas por uma estrutura binária de gênero e formadas por meio de uma *repetição estilizada de atos*.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Ibid., p. 199.

¹⁸⁵ Ibid., p. 198.

¹⁸⁶ Ibid., p. 200.



Ação de Graças é uma performance/instalação apresentada entre 2000 e 2002, que investiga ações e papéis femininos, tais como a maternidade, a alimentação, a rotina, a limpeza, a beleza e a religião. A pose tradicional nos consultórios ginecológicos estilo “frango-assado”, onde a mulher precisa manter as pernas abertas para ser examinada, é atordoantemente encenada pela artista, que tem os pés enfiados dentro de dois galos depenados, “temperados” com pérolas. Deitada na grama, Márcia X. performatiza com os elementos culinários. Esta imagem permanece na memória: ação de graças, “thanksgiving”, mais uma vez nos defrontamos com a ironia dos títulos da artista, que sugerem outras tantas conexões imagéticas. Que ação de graças ocorre nesta obra? Ou o dia é de Ação de graças e o jantar esta sendo preparado para a família? Quem é essa mulher? A virgem de branco em êxtase, a mulher no parto ou o animal/alimento que é/integra uma mulher/alimento, já que é a ave depenada aquela que recebe as pérolas, instrumento tradicional de sedução feminina.



Imagem 16 - Márcia X. **Ação de Graças**, 2003, Performance/instalação.

Em entrevista concedida a Ana Teresa Jardim, Márcia X. explora o sentido dessa obra, quando questionada acerca da concepção de suas performances. Para a artista, estas nascem a partir da sensação física, interna e subjetiva, mas também de idéias e percepções acerca do cotidiano:

A idéia dos galos nos pés, da Ação de Graças, por exemplo, pode ter nascido de dois lugares, da sensação de preparar bichos para comer e dessas pantufas de pelúcia com formas de bichinhos, coelhinhos, gatinhos e tal... É, na realidade, um enlouquecimento, uma alucinação a partir destas experiências quase banais, mas que já são estranhas. O contato com uma coisa morta e o projeto de transformá-la em algo atraente, maravilhoso.¹⁸⁷

Essas alucinações com o banal, ou porque não dizer, com “alucinar o banal”, resultam em experiências coletivas, quando se transformam em performances. O humor tem muito a ver com esse processo, “*o galo enfiado no pé sempre me pareceu muito engraçado, embora o resultado final da performance nem o seja*”, diz Márcia X.



Imagem 17 - Márcia X.
Ação de Graças, 2003,
Performance/instalação.

¹⁸⁷ Márcia X. “Entrevista com Márcia X. por Ana Teresa Jardim”. Rio de Janeiro, 5 de outubro de 2001, *Jornal Capacete Planet*, no. 2, novembro-dezembro 2001.



Imagem 18 - Sarah Lucas.
Chicken Knickers, 1997.

O uso de aves mortas, nessa performance de Márcia X., pode ser associado a um trabalho mais recente, *Chicken Knickers*, feito em 1997, pela artista inglesa Sarah Lucas.¹⁸⁸ Essa artista enfoca, em suas obras, as relações de gênero, as identidades sexuais e sociais, a morte e a destruição.¹⁸⁹ Ela joga com os clichês sociais, com a linguagem e com as representações visuais da sexualidade e do gênero. Assim como Márcia X., Sarah Lucas caracteriza-se por utilizar materiais simples, de uso cotidiano, como objetos culinários e alimentos. Nessa imagem fotográfica, ela utiliza uma galinha depenada que é colocada em frente à calcinha de uma moça. Aí, vemos um corpo feminino, com a fotografia cortada acima do umbigo e nas coxas. O título remete a essa calcinha-galinha, que explicita o órgão sexual feminino, já que a ave possui um orifício bastante aberto na região da cloaca. Essa obra expressa uma percepção da violência presente na experiência feminina da sexualidade, o que incita a ampliar as possibilidades de compreensão da obra de Márcia X. O uso dos elementos culinários, na imagem de Sarah Lucas, remete à esfera doméstica, tradicionalmente feminina, e compõe uma crítica à agressividade com a qual o corpo e o desejo femininos são tratados. Essa galinha morta parece aludir a um estupro, a uma mulher que é tomada como alimento, ou seja, a uma subjetividade preterida e objetificada.

¹⁸⁸ Sarah Lucas (Londres, 1962) ganha projeção internacional na década de 1990, através da exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Op. Cit. p. 201.

¹⁸⁹ Ibid., p.201.

Márcia X trabalha de modo agressivo e frontal com a mitologia erótica ocidental, como afirma Heloisa B. de Holanda, no artigo já citado anteriormente. Esta artista, por exemplo, nos objetos da série *Fábrica Fallus*, produz intervenções sobre os objetos de estimulação sexual, nos instigando a repensar os locais do masculino/ feminino em nossa cultura. São fragmentos do corpo masculino, produzidos artificialmente pela indústria erótica que adquirem em suas composições um caráter abertamente irônico e constrangedor. *Ação de Graças*, performance na qual o suporte é a própria artista, possui a segurança de um diagnóstico social acerca da subjetividade e sexualidade feminina. O *devir-galo* aqui sugerido apresenta o corpo feminino à deriva das tempestades da cultura, onde os pés da artista se transformam em animais abatidos - asquerosos mais assépticos - sugerindo a experiência-quase-loucura de uma subjetividade enjaulada, óbvia e triste.¹⁹⁰

Na performance *Pancake*¹⁹¹, de 2001, apresentada pela primeira vez na exposição “Orlândia, ocupação de uma casa em obras”, no Rio de Janeiro, Márcia X. une ações cotidianas, como as de se maquiar e de cozinhar, ao uso de ferramentas pesadas, tipicamente masculinas. Organizada pela artista e pelo seu primeiro marido Ricardo Ventura, “Orlândia” foi uma iniciativa do casal de ampliar o espaço das exposições para fora dos circuitos dos museus, realizando numa casa em obras, no Botafogo, cidade do Rio de Janeiro, o encontro de trabalhos de diversos artistas.

¹⁹⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

¹⁹¹ “Performance / instalação, 2001. **Duração:** 2h. **Fotografia:** Wilton Montenegro

Descrição da artista: Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (80cm de diâmetro), abro uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo numa peneira. Peneiro os confeitos sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todos os sacos de confeito. Os vestígios resultantes da performance permanecem em exposição.

Material: 10 a 12 latas de Leite Moça, embalagem de 2,5 kg. 7 a 10 pacotes de confeito miçanga, embalagem 1kg.

As fotos retratam a performance / instalação realizada na exposição “Orlândia, ocupação de uma casa em obras”, maio de 2001.” Retirado de <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=2&sObra=1&sText=20>



Imagem 19 - Márcia X.
Pancake, 2001,
Performance/instalação.

Nessa performance, a artista abre grandes latas de leite condensado com uma marreta e um ponteiro e derrama cerca de 20 kg do produto viscoso e branco sobre seu próprio corpo, tornando sua imagem irreconhecível e insinuando uma fantasia ao mesmo tempo erótica e infantil. Em seguida, peneira mais 10 kg de confeitos coloridos sobre si, criando uma espécie de escultura viva. Ao fim, os vestígios resultantes da performance ficam em exposição.

O uso dos confeitos e doces, nessa performance, pode ser associado à poética visual do artista cubano Félix González-Torres (1957-1996), admirado por Márcia X. Sérgio Bessa descreve como Márcia X. expressou sua afinidade com esse artista e também com o brasileiro Leonilson (1957-1993):

Ao cair da tarde, em meio ao alvoroço de um desses dias carregados de tarefas conflitantes, tomando café com uma (não tão próxima) amiga, a certa altura ela aventura: 'meus dois artistas prediletos são o Leo[nilson] e o Felix (González-Torres)'. Noto uma certa morbidez em tal pronunciamento (González-Torres morreu na semana anterior ao nosso encontro) e deixo-o passar despercebido, mas o que vem a seguir realmente me atíça os sensores - eu tenho que reagir! Ela diz: 'eles são dois poetas'.¹⁹²

González-Torres utiliza, em diversas obras, doces embalados com papéis coloridos, criando imagens ligadas à arte minimalista e conceitual.¹⁹³ No trabalho *Sem Título* de 1991, da Série Placebo, por exemplo, balas embaladas em papel prateado formavam um tapete sobre o chão da galeria. Ele contabiliza as balas expostas, para que tenham o peso total equivalente ao seu peso somado ao de seu companheiro Ross Laycock, que morreria de Aids seis anos antes dele. Os visitantes podem levar consigo uma bala da exposição e o peso das balas vai sendo consumido gradualmente, mas a cada dia de exposição, a obra é reabastecida. Em *Sem Título*, Retrato de Ross em L.A., a estratégia é retomada, agora com balas coloridas, que contêm em conjunto o peso de seu parceiro.

González-Torres expressa nessas obras sua vivência e questionamentos pessoais, abordando temas como a doença, a morte, o amor e a perda. Contrapõe-se à idéia de autoria artística e de raridade da obra de arte, já que seus trabalhos são relativamente simples na produção e que o artista divide com o público a realização da obra. A aura poética criada a partir de doces e objetos comprados em armazéns vincula-se a utilização que Márcia X. faz dos confeitos coloridos e do leite condensado em *Pancake*. Confrontados por González-Torres, somos tomados por uma indigestão perante esses alimentos aparentemente inocentes, pois as balas representam aí um corpo doente, estigmatizado e envolto em solidão. Suas obras pressionam por outros modos de tratarmos o homossexualismo, a Aids e a morte, jogando com elementos lúdicos, como os doces, mas carregando-os de conotações bem mais pesadas.¹⁹⁴ Cobrindo o corpo com leite

¹⁹² BESSA. Op. Cit. web.

¹⁹³ Cf. Catálogo 27^a. *Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

¹⁹⁴ Assim como Gonzáles-Torres, Leonilson, importante artista visual brasileiro da *Geração 80*, através de suportes delicados, como a prática de bordar, também lidou com temas pesados e violentos como a Aids, a homossexualidade e a solidão.

condensado e confeitos, Márcia X. também potencializa esses elementos lúdicos e culinários, ao remeter-se ao universo feminino.



Imagem 20 - Félix González-Torres. **Sem Título**, *Série Placebo*, 1991.



Imagem 21 - Félix González-Torres. **Sem Título**, Retrato de Ross em L.A., 1991.



Imagem 22 - Márcia X. **Pancake**, 2001, Performance/instalação.

O *Pancake* é um tipo de maquiagem e, em sua obra, transmuta-se numa máscara excessiva, pesada e deformada, que levanta questões sobre a feminilidade e a fascinação pelo supérfluo. Ao derramar o leite condensado sobre seu cabelo e corpo, a artista cria uma imagem de si que remete também às tradicionais estátuas de mármore branco, por meio das quais inúmeras figuras femininas foram eternizadas na pedra e hoje o são em suas obras. Essa performance refere-se ao desejo manifesto da artista de criar figuras míticas, que indaguem as paranóias femininas, já que em linhas gerais, as mulheres na arte ou assumem o papel de “musas”, ou de artistas frágeis e intuitivas.¹⁹⁵ Na contramão desses esteriótipos, Márcia X. posiciona-se como uma voz crítica feminina na atualidade, preocupando-se com a inversão de valores culturais misóginos, que aprisionam as mulheres. Em *Pancake*, a artista alude a figuras de dor, de penitência e êxtase, com sua imagem sufocante, ambígua e perturbadora. O leite condensado em abundância faz fantasiar com brigadeiros de festas infantis, por outro lado, surge como uma crítica da apropriação da figura da mulher enquanto alimento comestível e popular. Ao peneirar confeitos coloridos sobre a espessa camada do produto viscoso, Márcia X. parece coroar a ironia de ser um docinho de festa.

A idéia do *Pancake* também é cômica ao remeter ao excesso de maquiagem usado pelas “peruas”, mulheres extravagantes que abusam dos adornos, pinturas e penteados. A erotização da obra evoca o sexo lúdico e não-convencional, com pastas e cremes lambuzando o corpo. Se o mundo é asséptico, sem cores e gostos, Márcia X. fornece ao espectador um Pan-cake, um bolo para todos.

É interessante notar como a cosmética está hoje ligada ao mercado de consumo da beleza. Em sua origem, porém, a cosmética possui a ligação com Afrodite, que dá beleza ao cosmos.¹⁹⁶ Hillman compreende que a beleza era considerada a maior sensibilidade do cosmos, com seus tons, texturas e sabores. O autor afirma que devemos pensar em *Kosmos*, em grego, como um sentido particular do mundo, como uma ordenação múltipla das coisas, que não significava um todo geral e abstrato. Diferentemente da noção grega

¹⁹⁵ BESSA. Op. Cit. web.

¹⁹⁶ HILLMAN, James. *The thought of the heart. Eranos Lectures 2*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1979.

de Kosmos, nós concebemos a idéia de universo (*unus-vertó*), a partir da totalidade, como algo que está girando em torno de um ponto único, ou tornando-se um.¹⁹⁷

O que entendemos como “cosméticos” é muito pouco comparado ao significado original da palavra “cósmico”. *Kosmos* era ligado às mulheres e ao embelezamento, mas, sobretudo, a beleza era uma necessidade ontológica para cultura grega, segundo Hillman.

Pancake é um cosmético comum e, na obra de Márcia X., torna-se um banho excessivo e brincalhão. A artista cria imagens que desafiam os modos tradicionais de pensarmos os corpos femininos, a beleza e o prazer. Possibilita conexões com o mundo infantil, mas também com imagens arquetípicas femininas, por meio do embaralhamento dos signos, num jogo de multiplicidades que desafia o universal.

Márcia X apresenta-se como uma artista múltipla em vários sentidos: seja ao mesclar elementos materiais e simbólicos em seus trabalhos, do rosário ao consolo, de santinhos ao frango depenado, seja ao fazer coexistir em suas manifestações artísticas concepções paradoxais em relação aos temas denunciados pelo feminismo ou vigentes na sociedade. É difícil traçar um limite claro, em suas obras, entre sua crítica ao falocentrismo, por exemplo na série *Fábrica Fallus*, e o convite ao tesão e a explorar sexualmente, e até mesmo brincar com o órgão masculino de múltiplas formas. Por um lado, a artista incorpora elementos da crítica feminista à pornografia, como a denúncia da reificação do corpo feminino, ou do mito da essência materna da mulher e também à psicanálise; por outro, ela não nega o prazer, ao contrário, vivêncio-o, celebra-o e, nesse sentido, contraria algumas posturas feministas, por vezes, muito dessexualizantes.

No choque entre a suavidade e aparente inocência de alguns materiais e temáticas pesadas como os tabus sexuais, a artista gera uma densidade estética muito instigante em suas obras. Há uma liberdade para tratar a sexualidade e os ícones instituídos e Márcia X. dá a si mesma e ao espectador uma permissão brincalhona, que gera risos desconfortáveis, mas também libertários. No imaginário de Márcia X. nada é estático. Qualquer idéia, crença, objeto ou sentimento é passível de movimentação. Nota-se bem essa prática na constituição de suas obras, onde a artista aumenta e diminui os objetos, cola novos elementos aos já existentes, faz bricolagem, une elementos desconexos: as

¹⁹⁷ Ibid., p. 28.

regras são deixadas de lado. Em suas performances, vemos esse livre tratamento dado aos objetos, levando-nos a lugares inabitados, através de atmosferas que nos são ao mesmo tempo estranhas e familiares.

A sagacidade de Márcia X. em rebater os ícones do patriarcado e da moral tradicional denota sua coragem de enfrentar os símbolos do poder na sociedade contemporânea. Um olhar singular é inventado, às margens das convenções sociais e artísticas. Se o terreno da arte oferece restrições e preconceitos às mulheres artistas, Márcia X. povoa-o de imagens inusitadas, de ironias e de risos.

CAPÍTULO II

O IMPERATIVO DA BELEZA SEGUNDO FERNANDA MAGALHÃES



As mulheres, tendo encontrado
suas vozes, tem algo a dizer...

Virgínia Woolf



Maria Fernanda Vilela de Magalhães, fotógrafa e artista visual, apresenta uma constante em sua trajetória artística: a dimensão da rebeldia. Seus trabalhos utilizam diversos suportes – instalações, performances, desenhos e “fotografias manipuladas”, como ela mesma define; focalizam corpos

de mulheres gordas e são permeados por enfrentamentos. Mulheres nuas, de frente, de costas, em poses sensuais ou escandalosas chocam pelo inusitado. Sobre essas imagens fragmentadas, Fernanda imprime outras marcas: escritos pessoais, receitas culinárias, colagens de outros corpos, e cria contrastes surpreendentes pelo jogo de luzes.

A artista, hoje com 44 anos de idade, vive em sua cidade natal Londrina. Formou-se em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina, em 1984, e é especialista em fotografia pela mesma Universidade, onde atua como docente vinculada ao Departamento de Arte, na cadeira de Fotografia.

Ela adquiriu apreço pela arte desde muito nova, por meio do incentivo de seu pai Antonio Vilela de Magalhães. Ele era jornalista e foi um homem bastante múltiplo e arrojado, que apoiou para o desenvolvimento cultural da cidade de Londrina. Vilela, como era chamado, deu para a filha sua primeira máquina fotográfica, uma *Polaroid*, quando tinha ainda seis anos de idade. Incentivando-a a fotografar e a refletir, ele foi a referência mais importante para a formação da artista. Magalhães explicita esse forte elo afetivo num

trecho de seu doutorado em artes, dizendo como as orientações e o amor do pai apoiaram-na a conquistar uma paixão pela arte.¹⁹⁸

Fernanda Magalhães, ainda jovem, dançou balé clássico, moderno e jazz, fez teatro, escreveu contos infantis e era correspondente mirim no jornal Folha de Londrina. Tocou piano, violino, cantou num coro cênico, fez animações e cinema super-8 na ALCA – Associação Londrinense de Cineastas Amadores. Teve inúmeras oportunidades para expressar-se e formar-se artisticamente. Essas conexões com



Imagem 23 - Fernanda Magalhães. Série **Fotos em conserva**, 2000-2004.

diversas mídias ainda interessam a Magalhães em sua produção artística que é plena de articulações com a poesia, com a música e com o teatro. Certamente, Magalhães não é uma fotógrafa tradicional, e utiliza-se do suporte também para transgredi-lo e levá-lo ao limite. Muitas vezes, a fotografia é parte de uma instalação ou de uma performance, como na série desenvolvida em 2004, *Fotos em conserva*, onde recortes de fotografias são guardados dentro de pequenos vidros, sugerindo a frágil lógica da memória e do esquecimento.

Após sua graduação, em 1986, Fernanda Magalhães passou a trabalhar no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, permanecendo na função de fotógrafa especialista até o ano de 1997. Foi, portanto, uma década de experiência na área museológica, onde a artista teve a oportunidade de fazer cursos e viajar para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, conhecendo artistas e estudiosos de arte. Na década de 1980, também participou das semanas de fotografia promovidas pela FUNARTE, que forneceram à artista maiores reflexões sobre linguagem fotográfica e expressões artísticas.

Políticos e feministas, seus trabalhos artísticos como *Classificações Científicas da Obesidade*, 2000 - instalação onde fotografias de corpos gordos são suspensas por fios quase imperceptíveis, e possuem os interiores recortados, ficando somente as bordas e margens desses corpos na exposição - denunciam e rejeitam as classificações pretensamente científicas e bastante normativas, que aprisionam o corpo feminino e

¹⁹⁸ MAGALHÃES, M^a Fernanda Vilela de. *Corpo, re-construção, ação, ritual, performance*. Tese de doutorado em andamento, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2007.

pretendem assujeitá-lo aos padrões de beleza estabelecidos. Neste mote, sua criação é acompanhada de um intenso trabalho sobre si, principalmente pela posituação de elementos de sua subjetividade e das imagens sobre o corpo da mulher gorda, sobre seu próprio corpo.

A artista foi uma das convidadas a integrar o grupo de oito artistas visuais brasileiros que participaram do projeto “Mapas Abiertos – Fotografia Latinoamericana 1991-2002”.¹⁹⁹ A exposição itinerou de 2003 a 2007 pela América Latina, Estados Unidos e Europa, reunindo trabalhos de 45 artistas da América Central, América do Sul e Caribe:

Fernanda Magalhães apresentou sua série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia” ao lado de nomes consagrados como Vick Muniz, Mario Cravo Neto, Miguel Rio Branco, Eustáquio Neves, Cássio Vasconcelos, Panna Prearo e Kenjin Ota. Além disso, ela também participa do livro que será lançado pelo projeto, o qual traz um panorama da produção fotográfica latino-americana com trabalhos de 95 artistas, entre eles, Rosângela Rennó e Paula Troppe. O convite partiu do curador geral do projeto, o espanhol Alejandro Castellote.²⁰⁰

No ano de 2006, Fernanda Magalhães publicou um novo projeto, em parceria com sua companheira, a escritora e jornalista Karen Debértolis: o livro *A estalagem das almas*.²⁰¹ Trata-se de uma narrativa em prosa poética escrita por Debértolis, que está composta com fotografias de Fernanda Magalhães, captadas ao longo da última década, em Londrina, Superagüi (Pr) e Bichinho, distrito de Tiradentes (MG). O livro apresenta personagens que se encontram em uma estalagem, à beira do deserto. Através de histórias fragmentadas, uma multiplicidade de emoções e de sentimentos vem à tona.



Karen Debértolis por Fernanda Magalhães

¹⁹⁹ *Mapas abiertos : fotografía latinoamericana, 1991-2002*. Alejandro Castellote (Org). Barcelona: Lunwerg, D. L. 2003.

²⁰⁰ Cf. reportagem “Fernanda Magalhães na Espanha”. *Portal Photos Uol*. 13/11/2003. Disponível em http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=1333

²⁰¹ DEBERTÓLIS, Karen. *A estalagem das almas*. Fotografias de Fernanda Magalhães. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

No início de 2008, as autoras viajaram à Bélgica para acompanhar a apresentação da peça *Além Mar*, do grupo belga-brasileiro *Noisette*, com direção da também londrinense Fernanda Coelho. A peça está baseada no livro *A estalagem das almas* e a viagem contou também com três exposições de fotografias do livro e palestras com Fernanda Magalhães e Karen Debértolis.²⁰²

O livro reúne histórias de personagens que “chegaram ao limite de suas vidas” e reflete acerca de indivíduos na condição de estrangeiros, em lugares que não são seus,

Já fumei charutos com presidentes, trafiquei ópio na fronteira da China, fui sacerdote em Amsterdã, assassinei baleias, dormi com homens, casei com a mulher barbada e fugi com o circo. Cheguei nesta cidade sob os olhares de desconfiança da população local. Naquela época, em frente a esta casa, um velho indiano tocava cítara toda a tarde. O céu avermelhava e caía uma chuva fina, douradíssima, somente ali na esquina sobre uns coqueiros vindos da América do Sul.²⁰³



Capa do livro *A estalagem das almas*, texto de Karen Debértolis e fotografias de Fernanda Magalhães.

²⁰² BRIGUET, Paulo. “A Estalagem vai à Europa”. Jornal de Londrina, 22 de janeiro de 2008. Disponível em <http://portal.rpc.com.br/jl/divirtase/conteudo.phtml?tl=1&id=731181&tit=A-Estalagem-vai-a-Europa>

²⁰³ DEBERTÓLIS. Op. Cit., p. 16.

Fernanda Magalhães explora, nesse projeto, imagens que levam à introspecção, a sentimentos de solidão, amor, aspereza e fome. São janelas, troncos de árvores, um púbis feminino, uma cadeira vazia, teias de aranha – um mergulho em cores e em palavras. A artista aborda, em muitas de suas obras, experiências que são coletivas, como o medo e a dor, mas também o desejo de conexão com o outro e de aceitação. Por meio de sua produção, ela participa criticamente dos debates que se abrem atualmente, também no Brasil, para discutir difíceis problemas sociais e individuais, como a obesidade, os investimentos sobre os corpos femininos e a auto-estima.



2.1 GORDAS NUAS

Fernanda Magalhães expôs pela primeira vez, em 1999, a série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, que é uma das nove obras inseridas em um mesmo projeto, também intitulado *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, iniciado em 1993. Dele fazem parte as obras *Auto Retrato no RJ*; *Auto Retrato, nus no RJ*; *Auto Retrato em PXB*; *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*; *Classificações Científicas da Obesidade*; *Border*; *Auto Retrato no RJ e Carta*; *de viés e Impressões da Memória*. O projeto pretendia pesquisar a maneira pela qual os corpos das mulheres gordas são representados no imaginário social e na arte. A artista, por meio de sua própria experiência e intuição, percebia que esse corpo diferente também seria investido de erotismo e desejo, contrariando as imposições sociais de valorização do corpo magro.

Diversas obras dessa série refletem sobre a subjetividade da mulher gorda, como nos auto-retratos feitos durante um ano em que a artista morou no Rio de Janeiro e participou de um curso ministrado pelo artista Pedro Vasquez²⁰⁴, em 1993. Nesse curso intitulado "Atelier Livre de Fotografia", oferecido na Universidade Federal Fluminense, a artista iniciou as séries *Auto Retrato* e *Auto Retrato nus*, "surgindo posteriormente a idéia de resgatar a representação da mulher gorda nua na história da fotografia".²⁰⁵

Nessas séries, observa-se a discussão acerca do preconceito com o corpo gordo, e também toda a série de dificuldades, incertezas e exclusões enfrentadas pela artista. Em *Auto Retrato no RJ*, Fernanda retrata-se em poses de tristeza e agonia, sentada sozinha, no canto de um quarto de seu apartamento.

²⁰⁴ Pedro Karp Vasquez (Rio de Janeiro, 1954). Fotógrafo, crítico de arte e jornalista.

²⁰⁵ MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja. *A liberdade do corpo amordaçado*. In. Catálogo da Exposição *A Representação da Mulher Gorda Nua Na Fotografia*, desenvolvida por Fernanda Magalhães, 1995.



Imagem 24 - Fernanda Magalhães. **Auto Retrato no RJ**, 1993.

Muitas dessas imagens foram produzidas quando a artista estava só no apartamento no Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, instigada pelo curso de fotografia do qual participava, utilizava a máquina fotográfica como suporte para investigar seu próprio corpo e suas emoções.

A estadia nesta cidade trouxe também muita satisfação pessoal e experimentações artísticas para Fernanda Magalhães, período em que também trabalhou como *free lance* para revistas como a esotérica *Revolução* e a humorada *Casseta e Planeta*.²⁰⁶



Imagem 25 – Fernanda Magalhães. **Sem título, Série Auto Retrato, nus no RJ**, 1993.

²⁰⁶ Entrevista concedida à autora em março de 2007. *Casseta & Planeta* foi uma revista brasileira de humor publicada entre 1992 e 1995. Destacou-se a série de entrevistas com personalidades como Dercy Gonçalves, Rita Cadillac e Jorge Lafond.

A série de fotografias manipuladas *Auto Retrato, nus no RJ* apresenta imagens de partes do corpo da artista, que são recortes de fotografias tiradas por ela mesma em seu apartamento, conjugadas com passagens de ônibus, recortes de jornais e outros papéis de uso cotidiano. O impacto dessas imagens decorre das veladuras produzidas pela colagem de lenços de papel sobre as partes do corpo, como seios e nádegas, o que sugere a dificuldade em expor e em olhar para o próprio corpo gordo. Esse enfrentamento ocorreu, segundo a própria artista, inspirado pela super exposição de corpos belos e sarados, típica nas praias do Rio de Janeiro.²⁰⁷ Confrontada com a exigência mais dura de ser magra e sedutora, Fernanda ousa mostrar um corpo que “ninguém quer ver” e transformar também sua própria visão sobre si, explicitando o pudor e a rejeição que permeavam a relação consigo.

Em 1995, Fernanda Magalhães envia o projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* para concorrer a uma bolsa da Funarte e ganha o *VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia* da FUNARTE/ MinC., conquistando um ano de incentivos para desenvolvê-lo. Como resultado final, a artista apresenta a série de fotografias manipuladas (que possui o mesmo nome do projeto), onde ela apropria-se de diversos trabalhos visuais, que tem como tema central a figura de mulheres gordas.

Nesta série de manipulações sobre fotografia, a artista apropria-se de imagens fotográficas produzidas por artistas como Joyce Tenneson, Deborah Turbeville e Jan Saudek, e dos brasileiros Sérgio Duarte, Sandra Bordin e Angelo Pastorello, além de fotos publicadas na revista pornográfica norte-americana *Buf*, também voltada para a visibilidade dos corpos femininos gordos.²⁰⁸ Magalhães conjuga essas imagens retrabalhadas com inscrições de textos bem-humorados, formulando uma leitura crítica que, em alguns momentos, se aproxima das abordagens que esses artistas constroem a respeito da obesidade feminina.

²⁰⁷ Entrevista concedida à autora em março de 2007.

²⁰⁸ Entrevista concedida a autora em março de 2007.

Uma das referências utilizadas por Fernanda Magalhães nessa série é a produção do fotógrafo tcheco Jan Saudek, nascido em Praga, em 1935.²⁰⁹ Ele retrata a figura da mulher obesa nua inúmeras vezes e suas obras apresentam um erotismo exacerbado, remetendo a imagens pornográficas feitas em estúdio, do final do século XIX. Saudek utiliza como modelos também homens e mulheres magros, idosos ou jovens – muitas vezes o próprio artista participa das fotografias - compondo imagens que possuem as cores saturadas, o que é uma característica de suas obras. Imagens oníricas, onde as mulheres utilizam flores nos cabelos, meia-calças coloridas, rendas e tecidos transparentes, em poses sensuais e provocativas. Suas obras auxiliam na apreensão da produção de Fernanda Magalhães, pois fornecem um contraponto à plastificação da beleza feminina na atualidade. A cor da pele, em Saudek, remete a um corpo morto, geralmente muito branco, repleto de marcas e de contaminações. As pessoas são fotografadas em cenários degradados, paredes escurecidas e sujas, perante antigas janelas de madeira, sob caixotes de madeira velhos...



Imagem 26 - Jan Saudek. Horn of Plenty, Cornucópia, 1988.

²⁰⁹ Cf. site do artista <http://www.saudek.com/>

Uma cópia da imagem acima faz parte de um arquivo de imagens que Fernanda Magalhães reuniu durante a realização do projeto, como modo de levantar referências sobre a representação da mulher gorda nua na fotografia. Cornucópia, nome da obra de Saudek, na mitologia antiga, é um vaso em forma de chifre, de onde saem frutas e flores em abundância, o que expressa fertilidade e riqueza. Por meio do contato com essas referências visuais, Magalhães irá utilizar associações entre gordura corporal e abundância na série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, em contraposição aos discursos que apresentam a mulher gorda como assexuada ou incapaz de provocar desejo sexual.

Em *Gorda 22*, abaixo representada, lemos frases rápidas e irônicas, lançadas ou rabiscadas na tela pela artista: “Fazer suculento e farto”, “Os grandes representam fartura”, “A lição das velhas cozinheiras é que refogar é guisar duas X”, “Frigir e refogar exclusivamente em gordura, manteiga, banha de porco, azeite doce ou de dendê”. Essas inscrições são acompanhadas de duas figuras de mulheres gordas e nuas, de perfil e sem rosto: a própria artista, à esquerda, numa dimensão maior e outra figura feminina, num plano menor, à direita, retirada de uma fotografia de Joyce Tenneson.²¹⁰ Destaco, aqui, o recurso de recorte dos rostos, numa atitude crítica de questionamento das identidades, aspecto que retomarei em seguida. De qualquer modo, vale notar que essa série visa denunciar, de modo ácido, aspectos da cultura urbana ocidental, no que tange às rígidas exigências do corpo e da higiene. A ironia da artista apresenta-se nesses trechos de receitas culinárias recheadas de gordura, cuja ingestão é comumente associada à obesidade.

²¹⁰ Joyce Tenneson (Boston, 1945). Fotógrafa. Tenneson já fotografou celebridades e personalidades públicas e é uma das mais respeitadas fotógrafas da atualidade.

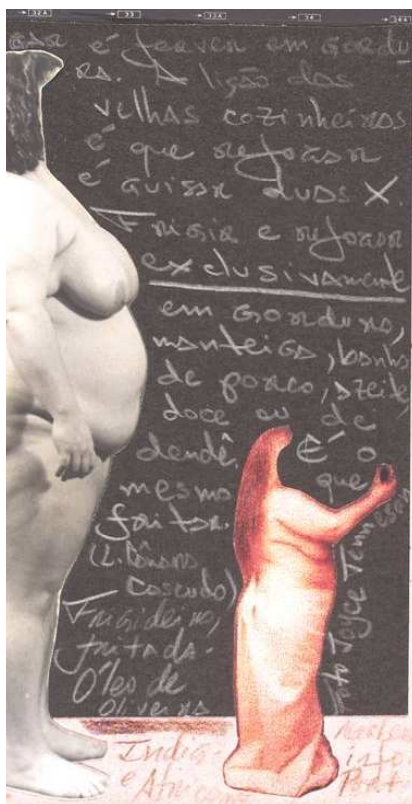


Imagem 27 - Fernanda Magalhães. **Gorda 22**,
Série A Representação da Mulher Gorda Nua
na Fotografia, 1995.

Em se tratando da discussão sobre a obesidade, Sander Gilman traz importantes contribuições, ao advertir sobre o quão escorregadio é este conceito, em geral, associado às noções de doença e deficiência.²¹¹ Portanto, questiona as possíveis definições do termo: "O que é a obesidade?", e, em seguida, afirma: "Embora existam conjuntos de definições médicas contemporâneas da obesidade, também é claro que a definição daqueles que são obesos muda de uma cultura para outra com o passar do tempo".²¹²

Gilman critica os regulamentos que definem o excesso de peso corporal como causador de uma "deficiência clara".²¹³ Segundo ele, até mesmo no âmbito médico, há

²¹¹ GILMAN, Sander L. "Obesidade como deficiência: o caso dos judeus". *Cadernos Pagu* (23). Campinas: Editora da Unicamp, Julho-dezembro de 2004, 330-353.

²¹² Ibid., pp. 333-334.

²¹³ Ibid., p.332.

uma grande dificuldade em distinguir-se se a gordura corporal é o resultado de uma doença, ou se é ela mesma uma doença. Quando se considera a obesidade como tal, existem inclusive dúvidas sobre quais órgãos ela afetaria: o sistema digestivo, o circulatório, ou a mente? No último caso, sofreria o obeso da mais estigmatizante das doenças, a doença mental?

Esse autor evidencia a importância ética dessas questões, ao compreendê-las como problemas tanto culturais quanto históricos. Nesse registro, o conceito de obesidade esbarra com as conformações do normal e do patológico, indicando os aspectos da construção cultural do corpo, na atualidade. Foucault, por sua vez, nota como as conformações e catalogações que operam nos corpos constituem questões políticas.

Mas o corpo está também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder dele se apoderam imediatamente, elas o investem, o marcam, exigem dele signos (...). Esta tecnologia política do corpo é difusa, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõem-se freqüentemente de peças e pedaços, faz funcionar uma aparelhagem de processos discordantes.²¹⁴

Na contemporaneidade, o corpo é tomado como um campo de batalha por diversos artistas visuais; é possível dizer que Magalhães se insere nessa tendência, com seu trabalho autobiográfico. É interessante observar sua produção, comparando como o tema do corpo feminino obeso é tratado por outras artistas contemporâneas. Jenny Saville (Inglaterra, 1970) nos dá pistas para essa reflexão.²¹⁵ Esta artista pinta retratos, autorretratos e paisagens corpóreas, geralmente em grande escala. Seus quadros são realizados lentamente, trabalhando a tinta óleo de maneira a gerar o efeito de carne, onde a artista representa-se incrivelmente obesa (ela é uma mulher pequena e magra) ou insere cicatrizes de escrita nessa pele pintada. Saville também se interessa por pintar formas humanas reduzidas a cortes de carne, lembrando a imagem de um açougue ou a sala de um cirurgião plástico. Ela se aproxima das discussões de Fernanda Magalhães porque também reavalia o universo das cirurgias plásticas, ampliando a discussão acerca da idealização do corpo feminino, sob um ponto de vista feminista, tendo, inclusive, estudado com a feminista francesa Luce Irigaray. Com sua visão carnal do corpo, Saville

²¹⁴ FOUCAULT. 1977. Op. Cit. pp. 30-31.

²¹⁵ Cf. *Sensation, young british artists from the Saatchi collection*. Op. Cit.

indica as ambigüidades e a ansiedade referentes ao tema, numa estética que se aproxima dos trabalhos de Lucien Freud, onde há uma precisa averiguação sobre o corpo humano e também de Francis Bacon, no que se refere à morbidez com que trata o corpo.²¹⁶

Em *Branded*, (*Marcada a ferro*), título que alude aos estigmas corporais e marcas feitas a ferro nos animais, Jenny Saville inscreve no corpo feminino obeso palavras que são geralmente utilizadas para se referir pejorativamente às mulheres ou que mostram como elas se sentem em relação a seus corpos, como “supportive”, “irrational” ou “delicate” (aprovativa, irracional, delicada). Essas palavras, marcadas na pele como tatuagens, criam uma impressão mutiladora e agressiva.



Imagem 28 – Jenny Saville.
Branded (*Marcada a ferro*),
1992, Óleo sobre tela 2,13 x
1,82 m
Saatchi Collection, Londres.

Tendo como tema a figura humana, Jenny Saville pinta nessa obra uma mulher obesa e nua, representada até os quadris, a partir de uma perspectiva com vista de baixo, o que deforma esse corpo, tornando-o ainda maior. O enquadramento permite notar que

²¹⁶ Lucien Freud (Berlim, 1922). Pintor realista. Francis Bacon (Dublin, 1909-1992). Pintor. Cf. MALONEY, Martin. “Everyone a Winner! Selected British Art from The Saatchi Collection 1987-97”. In. *Sensation, young british artists from the Saatchi collection*. Ibid., p. 33.

essa figura feminina está sendo observada de baixo para cima, o que faz a parte inferior do corpo e a área do tórax maiores do que a cabeça e os ombros. Ela está inclinada para a esquerda e sua testa é cortada pela moldura, o que transmite a impressão de que ela quase não coube na tela. As dobras de pele, formadas pela gordura dos braços e da barriga, são aparentes, em distorções planejadas. Os seios e a barriga são proporcionalmente muito maiores do que a cabeça, o que fornece a sensação de sufocamento, principalmente porque Saville dá um tratamento realista à pele dessa mulher, enfatizando as carnes e as gorduras do corpo. Isso se torna ainda mais explícito porque a modelo aperta o abdômen com a mão esquerda, pondo a mostra esse excesso corporal.

Saville aborda, assim, o sentimento de auto-repugnância presente na relação feminina com o corpo, constituída social e culturalmente: “Está em todo mundo. Nós somos ensinadas a nos julgar desde muito cedo, para nos enfeitar”.²¹⁷ Ela também critica as neuroses femininas, ao afirmar, em entrevista: “Você vê essa dicotomia em revistas femininas o tempo todo: um artigo de câncer de mama – dando poder. Um artigo de produtos de pele que faz você parecer mais jovem – neurótico”.

Jenny Saville, assim como Fernanda Magalhães, rebate as representações idealizadas do corpo feminino na arte, ao tomar para si a tarefa de denúncia da estigmatização do corpo feminino obeso e, por outro lado, da superexploração que identifica as mulheres somente como objetos de desejo.

²¹⁷ SAVILLE, Jenny. “Under the skin”. Entrevista concedida a Suzie Mackenzie, 22 de outubro de 2005, *The guardian*. web. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/>

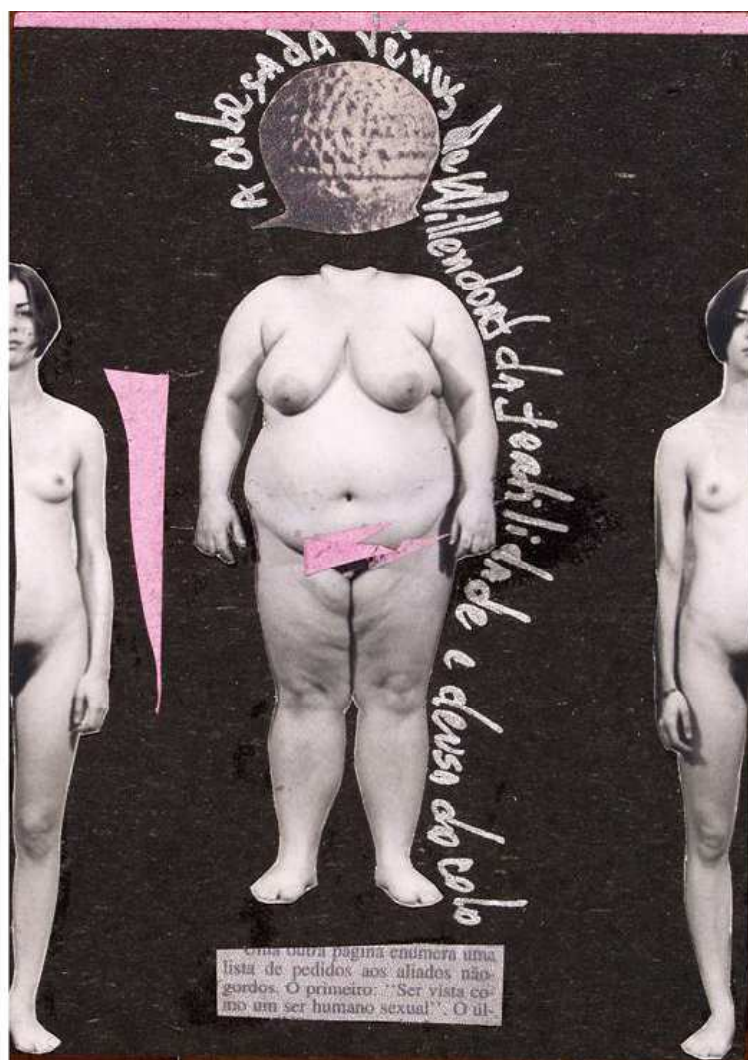


Imagem 29 - Fernanda Magalhães. **Gorda 09**, *Série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995.

Em *Gorda 09*, Fernanda Magalhães recorta seu próprio corpo e o expõe nu, no entanto, decepta sua cabeça da imagem.²¹⁸ Acima de seu corpo, sobrepõe a cabeça da *Vênus de Willendorf*, uma estatueta do paleolítico feita em ocre vermelho e descoberta num sítio arqueológico na Áustria, em 1908, nos arredores de Willendorf. Ao redor dessa colagem, lê-se em letras brancas, manuscritas pela artista: "A obesa da Vênus de

²¹⁸ Entrevista concedida a autora em março de 2007.

Willendorf da fertilidade e deusa do colo”. Abaixo de sua imagem, há um recorte de revista ou de jornal, onde podemos ler:

Uma outra página enumera uma lista de pedidos aos aliados não-gordos. O primeiro: “Ser vista como um ser humano sexual”. O ul-

Nas duas laterais da obra, há duas metades de uma mesma mulher branca, magra e de cabelos escuros, que são coladas mais abaixo do que a imagem de Fernanda Magalhães. As fotografias dos corpos são em preto e branco, estão coladas sobre um fundo preto e existem três marcas em cor-de-rosa. Uma delas consiste numa margem na parte superior da imagem. A outra está entre a figura central e a metade do corpo feminino da esquerda, no formato similar a um triângulo e a outra cobre o púbis de Fernanda Magalhães, e seu formato remete a um borrão.

Recriando-se ironicamente como deusa-mãe, deusa da fertilidade de tempos imemoriais, para além de uma atitude de auto-valorização, a artista promove uma imagem inusitada da mulher gorda, remetendo às culturas ancestrais onde era considerada fonte da vida, da felicidade, origem da própria espécie.



Imagem 30 - A estatueta da **Vênus de Willendorf**, em ocre vermelho, tem 11,1 cm de altura e foi descoberta no sítio arqueológico situado perto de Willendorf, na Áustria, em 1908.

Esse auto-retrato – em que o próprio corpo é utilizado de maneira muito abrangente - apresenta-se como uma reação aos preconceitos ao corpo gordo. Ser gorda,

nesse contexto, deixa de ser uma experiência traumatizante e de profundo sofrimento, afinal, as próprias divindades situadas em nossas origens não eram representadas como as figuras que hoje definimos como saudáveis, porque magras e ágeis. A obra também possui uma comicidade, já que a artista torna-se ela mesma a deusa no centro da imagem, nas origens da humanidade. Fernanda Magalhães denuncia que ser vista como um ser humano sexual é a primeira reivindicação como mulher obesa, diante da dessexualização derivada dos padrões de beleza e de saúde atuais. A ironia provém da associação entre uma imagem ancestral e sagrada - ligada à sexualidade, à potência e à vida - e seu próprio corpo, que na atualidade sofre com as categorizações da medicina, como sendo doente, lento e passivo.

A imagem *Gorda 09*, de Fernanda Magalhães, possui uma composição que pode ser associada à *Goddess Head* (1975), da artista americana Mary Beth Edelson. Edelson, na década de 1970, trabalhou com performances e fotografias que evocavam as antigas deusas mitológicas como um modo de empoderamento. Em *Goddess Head*, (Cabeça da Deusa), a artista explora as conexões míticas entre o feminino e o oceano maternal como fonte de vida.²¹⁹ Nessa fotomontagem, Edelson cola a imagem de um fóssil de concha em formato espiral no lugar de sua cabeça, criando a figura de uma “deusa” enigmática.

²¹⁹ RECKITT e PHELAN. Op. Cit. p. 81.



Imagem 31 - Mary Beth Edelson.
Goddess Head, 1975.

Assim transformada, a artista apresenta a imagem do corpo feminino moderno conectado a antigas e monolíticas fontes de energia. Em suas colagens dos anos 1970, Edelson olhou para os símbolos e mitos da história “perdida” das mulheres a fim de recuperar o sentido de herança feminina e para unir a mulher contemporânea a uma comunidade feminina coletiva.²²⁰

A cabeça da deusa, nesse sentido, evoca uma ressignificação do feminino como potência criativa e divina. A pose utilizada pela artista, segundo Gloria F. Orenstein, com os braços levantados, representa a exaltação a cada mulher, ao receber a energia da Deusa, advinda do cosmos.²²¹ Essa pose seria um popular símbolo feminista do poder espiritual matrístico e assim, Edelson parece querer resgatar uma antiga relação sagrada com a natureza e com a cultura.

Segundo Reckitt e Phelan, essa investigação sobre os arquétipos matriarcais esteve em voga na década de 1970, como meio de observar os elementos femininos que haviam sido suprimidos da cultura. Com uma intenção política de conectar uma linhagem feminina

²²⁰ Ibid., p. 81.

²²¹ ORENSTEIN, Gloria F. “Recovering her story: feminist artists reclaim the great goddess”. In: BROUDE e GARRARD (org.). *The power of feminist art- the american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1996, p. 181.

ancestral à antiga Grande Deusa, artistas como Edelson, Miriam Schapiro e Judy Chicago caíram também em uma espécie de essencialismo cultural.²²²

Duas vozes importantes nos anos setenta avançaram nos estudos sobre civilizações da Deusa, pré-patriarcais, tanto na arqueologia quanto na história: Marija Gimbutas e Merlin Stone.²²³ Merlin Stone foi escultora e estudou imagens da arte referentes ao poder das formas femininas, o que a levou, por exemplo, à descoberta de deusas do Paleolítico como a *Vênus de Willendorf*, utilizada por Fernanda Magalhães, que é uma imagem de uma cultura pré-patriarcal. A arqueóloga Marija Gimbutas é um dos nomes mais respeitados na área de conhecimento de antigas civilizações da Deusa. Em seu livro *The Gods and Goddesses of Old Europe*, Gimbutas estuda a antiga Europa, entre 7000 e 3500 a.C., onde teria existido o antigo culto matrifocal da Grande Deusa e seu consorte, o Deus Cornífero.²²⁴ Pertencentes a uma cultura pré-indo-européia, a população dessa região teria sido matrilinear, agrícola, pacífica e sedentária, segundo a pesquisadora.

Essas duas pesquisadoras são pioneiras em estudos desse contexto histórico, onde a figura da Grande Deusa seria fundamental. O movimento feminista contemporâneo utiliza-se dessas reflexões para formular uma crítica às religiões patriarcais, remetendo a imagens de uma “herstory” definida como pré-patriarcal. Artistas da década de 1970, a partir de estudos como os de Gimbutas e Stone, referiram-se às poderosas figuras femininas, representando-as sobre rochas, em cavernas e no barro, como símbolos matrísticos de uma natureza pré-tecnológica.

É interessante observar como Fernanda Magalhães também utiliza essa linguagem em *Gorda 09*, colocando em pauta o tema de uma cultura feminina que foi desprezada e apagada, até muito recentemente. Aproximando-se a uma crítica formulada pelas artistas feministas da década de 1970, Fernanda Magalhães cola a cabeça da Vênus de Willendorf sobre seu auto-retrato e assim, elabora outros modos de olhar para os corpos e para aquilo que é estabelecido como verdade em nossa cultura.

²²² BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. “Introduction: Feminism and art in the twentieth century”. Ibid., p. 25.

²²³ ORESTEIN. Op. Cit. p. 176.

²²⁴ GIMBUTAS, Marija. *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 B.C.: Myths, Legends, and Cult Images*. Berkeley: University of California Press, 1974. Apud. ORENSTEIN. Op. Cit. p. 176.

Fernanda Magalhães utiliza o auto-retrato em diversas obras da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* como procedimento artístico de crítica aos investimentos dos corpos e da sexualidade e como meio de constituir-se artisticamente. Segundo Mariana Botti, o auto-retrato comporta, pelo menos, cinco séculos de tradição.²²⁵ Diagnosticando os usos do mesmo por artistas atuais, a autora mostra que esta tendência do universo artístico relaciona-se à problemática da identidade, onde o auto-retrato pode servir como método de construção e controle da identidade, como contestação dos significados de gênero impostos, e também, como possibilidade de exploração da própria subjetividade. No caso de Magalhães, ao colocar-se em cena, a artista pode assumir sua própria experiência e denunciar livremente os preconceitos que gordas e obesas enfrentam, evidenciando ainda a dimensão de gênero, pois sabe que a sociedade aceita o homem gordo com muito mais facilidade e privilégios que a mulher, destinada a ser bela, magra e escultural.

O auto-retrato de Fernanda Magalhães *Gorda 09*, também pode ser analisado, por seu caráter acéfalo, a partir dos comentários de Eliane Robert Moraes a respeito das interrogações da arte sobre a figura humana, ou seja, como a produção artística pode questionar a cultura e a própria identidade humana por meio da manipulação da imagem do homem.²²⁶ Essa autora comenta que, desde o final do século XVIII, surgiram diversas expressões artísticas que pretendiam contrapor-se à busca por uma imagem ideal do homem, utilizando o imaginário do dilaceramento como seu principal método. Embora diferentes, estética e historicamente, nessas expressões, a problematização da cabeça repousa na origem de uma interrogação acerca da necessidade assustadora de confinamento do humano num retrato definitivo e imóvel, representado pelo rosto. Afinal, a que vem a noção de natureza humana, fixa e imutável para todo o sempre? Deste modo, ao abordar o tema do acéfalo em Georges Bataille²²⁷, Moraes instiga: “se a cabeça representa a forma perfeita através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que ele deve escapar”.²²⁸

²²⁵ BOTTI, Mariana Meloni V. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.

²²⁶ MORAES. 2002. Op. Cit.

²²⁷ Georges Bataille (1897-1962). Importante referência na literatura erótica moderna, é autor de inúmeras obras filosóficas e literárias, dentre as quais se destacam *O erotismo* e *A história do olho*.

²²⁸ MORAES. 2002. Op. Cit., p. 219.

O que dizer do acéfalo em Magalhães? Esconder o próprio rosto pode também ser uma maneira de provocar outros olhares, afirmando, por exemplo, que o problema não é individual, mas coletivo. Ou avançando, ele pode ser pensado também como uma crítica à tendência homogeneizadora, que faz do corpo gordo a identidade por meio da qual a pessoa é unicamente identificada e, portanto, classificada por padrões exteriores a ela; logo, empobrecida e preterida.

A imagem do acéfalo questiona também a tradicional associação entre a cabeça, o cérebro e a razão, em oposição ao corpo, ao qual ficam restritas as esferas da irracionalidade e dos impulsos sexuais. Um corpo acéfalo, privado da razão apolínea, estaria mais próximo da embriaguez dionisíaca; desmesurado, libertaria seus impulsos. Apolo, por outro lado, traria ao mundo a racionalidade, a ordem e a boa medida de um corpo aceitável. Nesses termos, pode-se sugerir que o acéfalo na obra de Fernanda Magalhães explicita binarismos culturais, que associam o corpo obeso ao irracional, ao selvagem e à impulsividade, ligada à idéia da compulsão pela comida.

Para Francisco Ortega, a pressão sobre o gordo é tão intensa que a comida tornou-se a fonte principal de patologia e ansiedade, ultrapassando até mesmo a sexualidade.²²⁹ Nesse sentido, ao invés de obsessiva pelos tabus sexuais, a sociedade atual talvez esteja deslocando seu olhar agora para o açúcar, para as taxas de colesterol e para as gorduras. Associa-se dieta a uma moral, através de uma rotina de vigilância e de autocontrole para não engordar. A autodisciplina em relação aos alimentos, para Ortega, sugere um novo regime *bioascético*, onde os investimentos sobre o corpo ganham a importância da construção das *bioidentidades*: identidades somáticas, com muita ênfase nos cuidados corporais, médicos, higiênicos e estéticos. A aparência, nesses termos, torna-se central e agora, vive-se em função do corpo. Não se trata, como nas ascetes antigas, de submetê-lo a uma dietética, como meio de transcender e legitimar-se para a vida política, mas de um profundo desinvestimento simbólico do mesmo:

²²⁹ ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008. p. 41.

"(...) já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe só para cuidar do corpo, estando a seu serviço. (...) Dessa maneira, sentir-se bem fisicamente, maximizar os ganhos de prazer, desafiar os limites estabelecidos de satisfação, força ou potência física se tornam os equivalentes das asceses clássicas, as quais visavam atingir sabedoria, coragem, prudência, bondade, conhecimento de si, superação de si, etc."²³⁰



Imagem 32 - Fernanda Magalhães. **Gorda 13**, *Série A* *Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995.

²³⁰ Ibid., p. 43.

Na série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, os títulos das imagens são numerados: *Gorda 3*, *Gorda 12*, *Gorda 22*, etc.²³¹, o que parece denunciar o olhar homogeneizador e técnico sobre o corpo. Como se o corpo 1, o 2, o 3, todos os corpos pudessem ser resumidos a uma só dimensão, maior e mais importante do que qualquer outra: seu volume, a obesidade.

Gorda 13 é composta a partir de foto da revista pornográfica americana *Buf*, revista comercial que retrata e erotiza corpos femininos obesos. Também compõe a obra um auto-retrato 3 X 4 recortado, além da colagem do seguinte texto, de autoria desconhecida:



Imagem 33 - Capa da revista *Buf*, Maio de 1996.

Quero que as mulheres magras e médias encarem a disforia de sua imagem corporal e se dêem conta de que há um mundo de diferença entre suas experiências de mulheres que odeiam seus corpos e minha experiência de ser gorda. Todos os corpos femininos são odiados em nossa cultura, e isso não significa que todas as mulheres sejam gordas.

²³¹ Trabalhos feitos a partir de foto de Sergio Duarte e foto auto-retrato com modelo (*gorda3*), de foto da revista *Buf* (*gorda12*) e de foto de Joyce Tenneson e foto auto-retrato (*gorda22*).

E ainda:

(...) os cânones que regulam nossa vida social viessem a regular nossos desejos sexuais.

As palavras soam impactantes quando associadas à imagem lasciva da jovem gorda nua. Indicam problematizações e interdições ao corpo e à sexualidade femininos, num mundo marcado pela aversão às mulheres. A questão, nesse caso, é menos a gordura do que a rejeição do corpo feminino. A obra parece dizer que o desejo é uma dimensão de difícil convívio até mesmo para aquela cujo corpo é magro e perfeito. De outro lado, porém, também se pode pensar na dimensão erótica que a série suscita diante da nudez de mulheres jovens, belas e excessivas. Afinal, a mulher gorda também é associada à abundância, sensualidade e voluptuosidade. As curadoras Nadja Peregrino e Ângela Magalhães indicam como a obra de Fernanda Magalhães tem alvos bem definidos:

Carregando o tema de ironia, Fernanda desafia com momentos seus uma feminilidade constantemente idealizada pelos meios de comunicação de massa, onde a mulher gorda está fora do campo de admiração, do permitido, do honesto, do belo, do correto. A gordura só é perdoada quando está envolta no sentido da maternidade, o ventre cheio, os seios redondos e volumosos da amamentação.²³²

O tema do erotismo é ardiloso e por isso nos deteremos um pouco mais sobre ele. Eliane Robert Moraes trata, em seus estudos acadêmicos, deste universo explosivo, transgressivo e subversivo, onde a imaginação pode escapar dos limites impostos pela moralidade burguesa.²³³ Pornografia, surrealismo e as obras de Sade são temas evidenciados pela autora, que mostra ser preciso pensar filosoficamente as práticas libertinas.

O discurso libertino fala de sexo abertamente, é claro, mas também expõe, exhibe, estimulando os corpos a libertarem-se da moral. Assim, ele não trata de proibir, mas de

²³² MAGALHÃES e PEREGRINO. Op. Cit.

²³³ Cf. MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006; MORAES; LAPEIZ. *O que é pornografia?* Op. Cit.; MORAES. *O corpo impossível*. Op. Cit.

produzir a sexualidade, como bem mostrou Foucault.²³⁴ Na sociedade de consumo, muitas vezes, o discurso libertino articula-se a uma organização da sexualidade que obedece aos princípios do consumo e da produção. Ordena-se o obsceno, delimitando o que é pornográfico no âmbito do que é proibido.

É como interdita que a pornografia deve ser consumida, dando vazão às fantasias reprimidas, transformando fetiches em desejos. Assim, o desejo é capturado e o que interessa é o desempenho na cama, a eficácia preconizada pela sexologia.²³⁵ Amor-livre obrigatório, afirma Moraes, “esse é o paradoxo dos nossos dias”:

Se o homem moderno liberou-se, muitas vezes essa liberdade foi realmente consumida e de forma compulsiva, como convém às sociedades de consumo. Um exemplo típico são as revistas pornográficas: cada página folheada pede outra, cada foto é uma chamada para outra, cada publicação anuncia o número seguinte.²³⁶

É o discurso libertário, na figura do pensamento feminista, que buscaria transformar esse território pautado pela conjunção entre moral burguesa e patriarcal, segundo Moraes. Nesse sentido, o pensamento feminista incentiva à liberação sexual, mas critica com veemência a indústria pornográfica no que ela delimita e constrange os corpos e os desejos, principalmente os femininos. Querendo produzir deslocamentos estratégicos no campo da sexualidade, as feministas buscam “reinventar o erotismo, construir novas formas de prazer, libertar o perverso, resgatar o desejo...”.²³⁷ No entanto, a discussão implica em contradições e muitas dessas vozes feministas que apóiam a liberação sexual feminina criticam, por exemplo, a prostituição.²³⁸ Uma crítica da prostituição, nessa perspectiva, incide sobre o fato de que ela transforma os corpos femininos em objetos, pela violência simbólica da exploração sexual e pela marginalização. Por outro ângulo, movimentos de apoio às prostitutas, como a Ong *Da Vida*, coordenada por Gabriela Leite, percebe a necessidade de não estigmatização das mulheres na prostituição, entendendo

²³⁴ Cf. FOUCAULT. 2001. Op. Cit.

²³⁵ MORAES, 1984, Op. Cit., p. 47.

²³⁶ Ibid., p. 48.

²³⁷ Ibid., p. 50.

²³⁸ SWAIN, Tania . “Prostituição: exacerbção da violência social contra as mulheres”. *Revista eletrônica Labrys, Estudos feministas*, Brasília, Montréal, Paris, v. 8, n. agosto/dezembro, 2005.

que campanhas de cuidados com o corpo, como os de prevenção ao contágio de doenças sexualmente transmissíveis e o combate à violência são um caminho para a cidadania.²³⁹

Onde a crítica feminista incide contra a pornografia, importante notar, é neste modo *atual* de produção que privilegia os órgãos em detrimento dos corpos, e os corpos em detrimento dos seres. Quem sabe não possamos investir em uma pornografia que incite desejos não só masculinos, não somente fálicos ou desejos-generais? – nos questiona Moraes.

Vale lembrar que a autora considera que a oposição dominante no senso comum entre erotismo e pornografia precisa ser repensada. O erotismo é considerado por nós como sutil e velado, enquanto associamos a pornografia ao obsceno, ao sujo e ao escancarado: “a pornografia é o erotismo dos outros”, pelo escritor francês Alain Robbe-Grillet. Distinção que, mais uma vez, renega aos porões o universo da sexualidade, do corpo e dos prazeres por meio de um argumento moralista. Quando a exposição dos órgãos sexuais é considerada repugnante, novamente é reposta a idéia dos valores elevados do belo, que teriam como contraponto esse lado baixo. Para ela, ao descartar a distinção entre erótico e pornográfico “somos obrigados a apreciar as obras eróticas sob um outro ponto de vista, o da filosofia, pois o erotismo nos coloca questões de fundo que se referem a nossa humanidade e até a nossa desumanidade”.²⁴⁰

Moraes propõe repensarmos a pornografia como um *trailer*, um prólogo que anuncia o erotismo, “uma caricatura da verdade inexorável do erotismo: o êxtase, a vertigem, o excesso”:

Se o erotismo se define pelo segredo, a tentativa de desvendá-lo é sempre transgressora. E a transgressão, como vimos a pouco, é um ato cultural: só ela pode dar sentido à proibição. Se a pornografia é uma das formas organizadas de transgressão, ela ultrapassa sua própria ordenação ao anunciar algo que lhe escapa: o erotismo.²⁴¹

²³⁹ RAGO, Margareth. *Essas senhoras, essas mulheres: práticas feministas em novos modos de subjetivação*. Projeto de pesquisa em andamento, CNPq, 2007-2010; “Práticas feministas em novos modos de subjetivação”. Revista Maracanã. Rio de Janeiro, UERJ. No prelo. Cf. <http://www.davida.org.br/>

²⁴⁰ MORAES. 1984. Op. Cit. p. 47.

²⁴¹ Ibid., p. 59.

O erotismo, portanto, escapa. É linha de fuga, desejo e devir, nas palavras de Deleuze.²⁴² Principalmente porque ele é capaz de fazer implodir as tecnologias sedentarizantes que constituem o dispositivo da sexualidade, por meio da liberação da imaginação criadora. É por meio de Sade que Eliane Robert Moraes nos brinda com as instigantes reflexões acerca da potência de vida que o erotismo possui.

O erotismo literário do Marquês de Sade, assim, não se ajusta nem à arte sensual do Oriente, nem aos modelos da moderna ciência sexual do Ocidente. Fundaria uma terceira categoria que estaria muito distante, segundo Moraes, das chamadas “particularidades coletivas”: reivindicações de grupos de lésbicas, de gays, etc. Tampouco a alcova libertina de Sade poderia aproximar-se do aparato pornográfico, material ou simbólico de nossa atualidade, já que este faz somente colocar a disposição da grande massa de consumidores um “*fast-food* sexual” que somente anestesia o desejo.

Para feministas como Judith Butler, a problemática do desejo é analisada sob o prisma do poder.²⁴³ Critica-se aí a imposição a todos de um desejo já designado de antemão e muitas vezes autoritário. Essa é a crítica que revela o caráter particular de categorias dominantes, que não dão conta de pensar as diferenças.

Fernanda Magalhães, em sua séria *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, coloca seu próprio corpo e os de outras mulheres em imagens erotizadas e livres, o que estimula o questionamento dos desejos e da sexualidade na atualidade. Criticando os rígidos padrões de beleza femininos, a artista indica o quão asséptica se tornou nossa percepção dos corpos e o quão distantes ainda estamos de uma cultura que valorize o feminino e a diversidade.

Segundo Tania Swain, a teoria feminista exige o desenraizamento de balizas seguras acerca dos pressupostos do “ser mulher” em um corpo biologicamente definido.²⁴⁴ Ao debruçar-se sobre as próprias construções a fim de desfazê-las, Fernanda Magalhães cria um modo privilegiado para a desconstrução de sentidos sociais arraigados, naturalizados e aceitos de maneira inquestionada. Swain esclarece:

²⁴² Acerca do conceito de linha de fuga como resistência, Cf. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995.

²⁴³ Cf. BUTLER. 2003. Op. Cit.

²⁴⁴ SWAIN. 2002. Op. Cit. web.

Estar consciente da materialidade da experiência que nos cria em identidades e corpos, que nos designa lugares de fala, mas procurar excedê-los, esta é a tarefa crítica do feminismo, perseguindo direções múltiplas, pois a vastidão do horizonte é como o arco-íris: sempre em vista, sempre distante, aguilhão do desejo.²⁴⁵

²⁴⁵ Ibid. web.



2.2 INSANA BUSCA

As críticas de Fernanda Magalhães à cultura contemporânea, principalmente à rigidez das normas que recaem sobre o corpo da mulher, apresentam-se ora ácidas, abertamente questionadoras do poder médico e das classificações científicas da obesidade, ora mais intimistas, sugerindo segredos nos detalhes. São referências à sua vida cotidiana, à sua experiência e subjetividade, às revoltas e vontade de subverter as normas rígidas que visam formatar as identidades. São críticas às polarizações masculino/feminino, juventude/velhice, saudável/doente, belo/feio, contraposições ao antigo argumento da naturalização, que se remete sempre ao biológico, à evolução e ao corpo como uma superfície pré-discursiva.²⁴⁶

Para a artista, os enunciados de saúde e esbelteza, – isto é, as referências médicas, socialmente aceitas, que definem padrões específicos de beleza, em geral associados à magreza, agilidade e brancura - geram um estado de suspensão na subjetividade da mulher gorda. Um choque ao constatar a rejeição de seu próprio corpo. É a experiência de fracasso e opressão, chamada pela artista de “morte em vida”: um corpo sempre negado, pensado como uma condição passageira e negativa, que precisa ser ultrapassada. Além dos fantasmas da solidão e da baixa auto-estima, rondam por aí aqueles da doença. Sabemos que, na atualidade, diversos enunciados repetem fórmulas enaltecedoras da liberdade individual, afirmando de maneira cruel que somos os únicos responsáveis por nossas conquistas, mas também por nossas dores.

Fernanda Magalhães compreende o corpo na atualidade, em sua experiência de fragmentação e dilaceramento, repleto de contaminações que constantemente o invadem e o modificam. Além disso, atenta para a busca incessante por uma superação e perfeição máximas, por meio de fórmulas artificiais que desejariam a aquisição de uma experiência de eternidade. É ela quem afirma:

²⁴⁶ SWAIN, Tania Navarro. “Velha? Eu? Autoretrato de uma feminista”. *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, número 4, agosto/dezembro 2003. web. Op. Cit.

Corpos vigiados e controlados em uma insana busca por chegar ao lugar prometido, à glória, ao espaço de conquista. Todos buscam, mas ninguém sabe dizer exatamente o que se busca. Pela felicidade? Pelo amor? (...) O corpo perfeito e imortal, sem doenças e nem envelhecimentos. O paraíso ou o inferno?²⁴⁷

A artista fala de uma inadequação sentida e vivenciada na própria pele, mas que também atinge muitos outros seres. Revela, em sua fala, as contradições dos desejos e imposições sociais acerca do corpo, debatendo temas como as novas formas de investimento sobre o mesmo e as recentes fórmulas de saúde e beleza conquistáveis a qualquer preço.

Essas críticas da artista relacionam-se às considerações de Paula Sibilia acerca dos problemas produzidos pelas novas modalidades de saber, como a tecnociência contemporânea, com seu objetivo de superação dos limites biológicos do corpo, considerado como obsoleto.²⁴⁸ Neste horizonte científico, este deve ser constantemente renovado, reatualizado e expandido por implantes, cirurgias estéticas ou intervenções corretivas, do silicone ao botox. Mais do que uma crítica aos cuidados corporais, sua análise concentra esforços para esclarecer tendências duvidosas, como a idéia da obsolescência do corpo orgânico perante um horizonte geneticista e evolutivo já vivenciado na atualidade. Segundo Sibilia,

As pesquisas em biotecnologia (...) não pretendem apenas estender ou ampliar as capacidades do corpo humano; elas apontam para bem mais longe: possuem uma "vocação ontológica", uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de criar vida. Com suas novíssimas "criações ônticas", a tecnologia contemporânea tem condições de redefinir todas as fronteiras e todas as leis, subvertendo a antiga prioridade do orgânico sobre o tecnológico e tratando os seres naturais pré-existentes como matéria prima manipulável.²⁴⁹

²⁴⁷ MAGALHÃES, M^a Fernanda Vilela de. *Corpo Re-construção*. vol. I, Qualificação de Mestrado, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, 2005, p. 12.

²⁴⁸ SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

²⁴⁹ Ibid., p.50

Para Fernanda, contrasta com tantas inovações tecnológicas a pouca problematização acerca dos riscos envolvidos e do próprio sentido da relação estabelecida com o corpo. A artista evidencia a ausência do debate sobre as consequências físicas e emocionais derivadas dessas manipulações e ataca também as práticas culturais que, além de almejam o corpo ideal, desqualificam os corpos excessivos.

Segundo Denise Sant'Anna, o peso do corpo é algo que, na perspectiva velocista de nossa sociedade, deveria ser aniquilado, pois é o empecilho constante para atingirmos a eternidade.²⁵⁰ Neste raciocínio, é compreensível a aversão ao corpo gordo, pois se ele foi considerado lindo e especial em épocas que não se fascinaram pela efetividade do corpo magro, "no decorrer deste século, os gordos precisaram fazer um esforço para emagrecer que lhes pareceu bem mais pesado do que o seu próprio peso".²⁵¹ Os lugares públicos não os acolhem, das poltronas, roletas de ônibus e catracas de metrô às portas giratórias dos bancos, entre outros. Para Sant'Anna, a imagem do gordo possui uma representação social complexa: simboliza a perda de velocidade e também o acúmulo de riqueza e poder. Não devemos acumular; devemos fluir: "(...) a gordura liga-se ao turvo, ao esforço em percorrer grandes distâncias e, ainda, a um constrangedor silêncio".²⁵²

Nesse mote, Fernanda afirma que a limpeza promovida pelos discursos científicos nos espaços urbanos e nos corpos visa um "desengorduramento" de tudo, leia-se higienização. Essa eliminação do corpo gordo, defendido pelo poder instituído associa a obesidade à morbidez, à sujeira e ao asco. A higiene pretende, segundo a artista, a imposição de normas, de uma padronização que acaba por cegar, por meio do excesso e proliferação de imagens na mídia.

²⁵⁰ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi, *Corpos de Passagem*, São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

²⁵¹ Ibid., p.21.

²⁵² Ibid., p.22.



Imagem 34 - Fernanda Magalhães. **Classificações Científicas da Obesidade**, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000.

Classificações Científicas da Obesidade é uma instalação onde a artista apresenta figuras humanas gordas e magras em tamanho natural, suspensas por fios de nylon. O procedimento é irreverente, porque a artista recorta a imagem central dessas imagens, esvaziando o corpo e mantendo apenas suas margens. Subvertendo a lógica da padronização científica, a artista produz uma obra onde evidencia, pela inversão da prática dos cortes e exclusões, o espaço corpóreo por meio do qual se definem e se esquadrinham as pessoas gordas. São as margens desse corpo, ironicamente expostas como sobra, que marcam uma identidade não aceita. Sabemos bem como as classificações pretendem normatizar e controlar os corpos, desde o início da modernidade. Não é novo o argumento da higienização, da eliminação dos diferentes, dos deformados física ou psiquicamente para a melhoria geral da espécie humana. Homossexuais,

deficientes físicos, loucos, gordos, judeus, mulheres, prostitutas: inúmeras classificações científicas formatam e sujeitam corpos em regimes pré-estabelecidos de verdade.



Imagem 35 - Fernanda Magalhães. **Classificações Científicas da Obesidade**, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000.

Nesse trabalho, Fernanda induz à reflexão e propõe uma mudança de foco, pois ao nos defrontarmos com esses corpos enormes e sensuais, nossa percepção, viciada pelos anúncios publicitários e imagens cinematográficas é convidada a transformar-se. Os corpos são construídos pela artista de tal modo que apenas se vêem suas molduras, suas bordas, sem que seu interior seja preenchido. Esse espaço vazio marca poeticamente a singularidade de uma subjetividade construída pela negação, por aquilo que ela não é, mas que poderia ou deveria ser: um corpo normal. Permitem até mesmo que um corpo magro se acomode em suas margens para sentir um pouco de plenitude e volume. Num jogo lúdico, o espectador se envolve por esse outro corpo - diferente e exuberante-, e experimenta expandir-se e transmutar-se. Talvez se permita “engordar”, sentir um pouco do que é ser um corpo estigmatizado.

A obra é como uma metonímia do corpo gordo. O excesso que o envolve, que deveria ser eliminado por meio de inúmeros procedimentos cirúrgicos se transforma, no final, em tudo o que ele é. A construção dessa identidade fixa, estigmatizada e sujeitada mostra, aos poucos, suas contradições: a impossibilidade de se ser como se é, pelo tempo que se desejar.



Fernanda Magalhães evidencia principalmente a beleza estética dessas margens, desses contornos sinuosos e plenos, tornando-os ainda mais leves e delicados, através da estrutura da instalação que permite suspendê-los por fios quase imperceptíveis. Nessa espécie de baile, em se considerando que as imagens se mantêm em movimentação constante, as curvas são positivadas, as dobras de pele mostram-se como volumes necessários, vivos.

A artista reflete constantemente sobre essa infinita liberdade de manipulação dos corpos, evidenciando as dores e estados de suspensão experimentados durante os tratamentos de saúde. Obviamente, as cirurgias não são os alvos de sua crítica, mas a indiferença em torno da questão da suspensão em que o indivíduo “modificado” se inscreve. Ela não se identifica com a norma da beleza plástica a qualquer preço e questiona a obrigatoriedade de seguir às cegas as recomendações de alguns discursos médicos, construindo para si argumentos de defesa a esses enquadramentos.

Através destes recortes há o resgate da consciência corporal. Cada dobra, cada curva por onde passei a lâmina uma imagem se manifestou e a dor foi resgatada, tendo sido sentida com toda a sua intensidade, como se estivesse sendo naquele momento. A dor de uma roupa apertada, um elástico cortando, um aprisionamento da carne, a culpa, a inadequação do corpo. O corte, a agressão ao corpo, citação de dores corporais pela tentativa de adequar estes corpos ao padrão imposto, para saciar o desejo dos corpos insatisfeitos, para amenizar as culpas que todo corpo feminino carrega.²⁵³

²⁵³ MAGALHÃES, M^a Fernanda V. de, *Corpo Re-construção*, vol. II, Projeto de Qualificação de Mestrado para o programa de pós-graduação do IA, UNICAMP, 2005.

Fernanda faz saltar aos olhos a estrutura dos enunciados que aprisionam o corpo gordo na lógica do “corpo que não pode ser”. Isto é, os discursos médicos continuamente explicitam as doenças que podem derivar deste “estado” de corpo. Em *Classificações Científicas da Obesidade*, a artista apropria-se do termo médico que segrega em grupos (normal, obesidade mórbida, etc.) as graduações de gordura corpórea e levanta o questionamento sobre essas verdades instituídas. Questiona o saber médico e a efetividade de enquadrar o conceito de saúde dentro de “taxas”, muitas vezes sem que se leve em conta aspectos como qualidade de vida, de alimentação, estrutura familiar, etc.

Aqui, não se trata de defender que as pessoas gordas devam ou não emagrecer para tornarem-se saudáveis; por outro lado, visa-se desconstruir os enunciados que servem de base para ações preconceituosas e desrespeitosas. Oferecida como deleite, a obra de Fernanda Magalhães é um convite, ao mesmo tempo lúdico e áspero, para uma crítica dos saberes e poderes que produzem práticas culturais opressoras na pós-modernidade.



2.3 "CORPO RE-CONSTRUÇÃO, AÇÃO RITUAL PERFORMANCE"

Fernanda Magalhães torna providencial o debate sobre a negação das experiências corpóreas e também propõe um olhar sobre o corpo que o percebe em suas forças, silêncios e repetições: corpo como superfície de inscrição dos acontecimentos, zona tanto de emergências quanto de esquecimentos. É neste embate com as forças da vida e da morte, com os sentimentos baixos e incontrolláveis, que o corpo se afirma como uma *heterotopia*²⁵⁴, como o lugar privilegiado de suspensão e re-invenção da subjetividade. Segundo Tania Swain, *heterotopias* são, como diria Foucault, lugares que se inventam em espaços outros, práticas e teorias que atuam para deslocar o pensamento do próprio centro de entendimento.²⁵⁵ É, novamente, a atitude de se debruçar sobre as próprias construções, a fim de desfazê-las da melhor maneira possível.

Ao mesmo tempo em que o corpo sofre inúmeras opressões e investimentos, é fundamental pensá-lo, como atentou Denise Sant'Anna, como espaço de combate às tiranias da intimidade e às infundáveis confissões sobre desejos e gostos pessoais. Enfim, evidenciá-lo em suas multiplicidades e como passagens para outros corpos e histórias.

Essa perspectiva crítica aparece, principalmente, no projeto mais recente de Fernanda Magalhães, *Corpo Re-construção*. Este projeto é constituído por vários trabalhos, dentre eles está *Corpo Re-Construção – Ação Ritual Performance*²⁵⁶, onde a artista convida diferentes pessoas a imprimirem partes de seus corpos em lençóis, através da pintura em contato com o tecido. Fernanda Magalhães explica acerca do processo:

²⁵⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. "Outros Espaços". In. *Ditos & Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

²⁵⁵ SWAIN. 2002. Op. Cit. web.

²⁵⁶ Fernanda sublinha, sobre este trabalho: "O trabalho se constitui a partir de uma performance em grupo, de uma rede que tece um momento performático, com a participação de todos e de diversas ações que imprimem marcas, rastros, registros de nossa passagem, como uma metáfora da vida. Um corpo político que deixa suas marcas, seu pensamento, suas reivindicações, sua inscrição neste mundo e ocupa seu espaço posicionando-se e reconstruindo-se", *Corpo Re-Construção*, vol. II, 2003. Op. Cit.



Imagem 36 - Fernanda Magalhães. **Corpo Re-construção, ação ritual performance**, 2003 -2004.

das

mesmas, tais como lençóis impressos, fotografias, videos, desenhos, gravuras, paisagens sonoras e relatos, além do livro tese e do site que são partes multiplicadoras (...). Flexível, o trabalho não tem formas definidas ou definitivas. Ele está em construção contínua, neste tempo e espaço estendido.²⁵⁷

Esse trabalho, em um primeiro olhar, pode parecer não se inserir no tema das mulheres gordas, sobre o qual Fernanda se debruçou por vários anos. Embora as pessoas que participaram da performance - tanto em 2004, no evento *Mix Brasil*, em Londrina - PR, quanto nas outras ações realizadas - possuísem corpos diversos, era justamente isso que importava nesse momento à artista. Ela inclusive comenta que não lhe interessou nada do que fosse estanque ou fechado, pois seu desejo era abrir, expandir e trocar, também porque havia passado recentemente por um grave problema de saúde. Para a artista, neste momento de recriação de si e de mudanças, sentiu a necessidade de se colocar em contato com outros corpos, com outras vidas, e através deles reconstruir-se.

A impressão de grande volume obtida nos lençóis - com efeito maior do que o dos corpos naturais- foi resultado da pintura sobre os corpos, onde a tinta era aplicada em superfícies maiores do que seriam necessárias para a obtenção simplesmente de um

²⁵⁷ Ibid.

aspecto fiel. Assim, cada pessoa oferecia parte de seu corpo para ser impressa, construindo, ao final, diversos lençóis com corpos totalmente reconstruídos.

Essa experiência levou o trabalho da artista para outros campos, como afirmado anteriormente, sem, contudo, desvencilhá-lo das preocupações estéticas sobre volumes e formas, e das políticas formuladas pela artista nos trabalhos anteriores.²⁵⁸

O que está colocado em questão, aqui, é a criação de novas possibilidades de viver e pensar na atualidade, aliadas à necessidade constante de recuperação e alinhamento derivadas da fragmentação do corpo. Fernanda Magalhães expandiu a experiência de aceitação e afeto com seu corpo a outros patamares e colocou o espectador na situação de criador e artista. Assim, as pessoas que participaram das performances puderam também vivenciar uma reconstrução não só de seus corpos, mas também de suas imagens internas e de suas subjetividades.

A nudez total ou parcial, no contexto desta performance, desvela aos participantes um corpo já muito confrontado com as imposições sociais, sejam elas estéticas ou sexuais; dá aos mesmos a possibilidade de enxergarem-se em comunhão com os demais, propiciando, inclusive, percepções mais subjetivas do processo.

No evento Mix Brasil, coordenado pela ALIA (Associação Londrinense Interdisciplinar de AIDS), Fernanda Magalhães pode colocar em pauta o debate sobre preconceitos socialmente arraigados que recaem sobre os soropositivos, assim como sobre transgêneros, transexuais e gays. Estes participantes carregavam consigo marcas de histórias muitas vezes opressivas e violentas, intensificando a importância da discussão ética acerca das diferenças na atualidade.

Esse trabalho de Fernanda Magalhães pode ser conectado a performances de Yves Klein (1928-1962), artista francês que, na década de 1960, trabalhou com pinturas corporais, por meio da impressão de corpos sobre tecidos, lonas, parede e papel. Na performance *Anthropometries* (1960), três modelos pintavam seus corpos com uma tinta azul, cor que caracterizou o trabalho do artista em variadas obras. Tratava-se de um matiz de azul intenso, que o artista intitulou de *International Klein Blue*. Em seguida, as

²⁵⁸ Fernanda Magalhães referencia-se também pelas ações performáticas dos artistas do movimento Fluxus, como John Cage (1912-1992) e Nam June Paik (1932-2006) e pelas produções de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), conforme explicita em sua qualificação. Op. Cit.

mulheres imprimiam-se a si mesmas em uma lona preparada, enquanto músicos tocavam uma sinfonia, perante uma platéia em traje a rigor.²⁵⁹



Imagem 37 - Yves Klein, primeira exibição pública de **Anthropometries**, 1960.



Imagem 38 - Yves Klein, **Anthropometries**, 1960.

²⁵⁹ GOLDBERG. Op. Cit. 121.

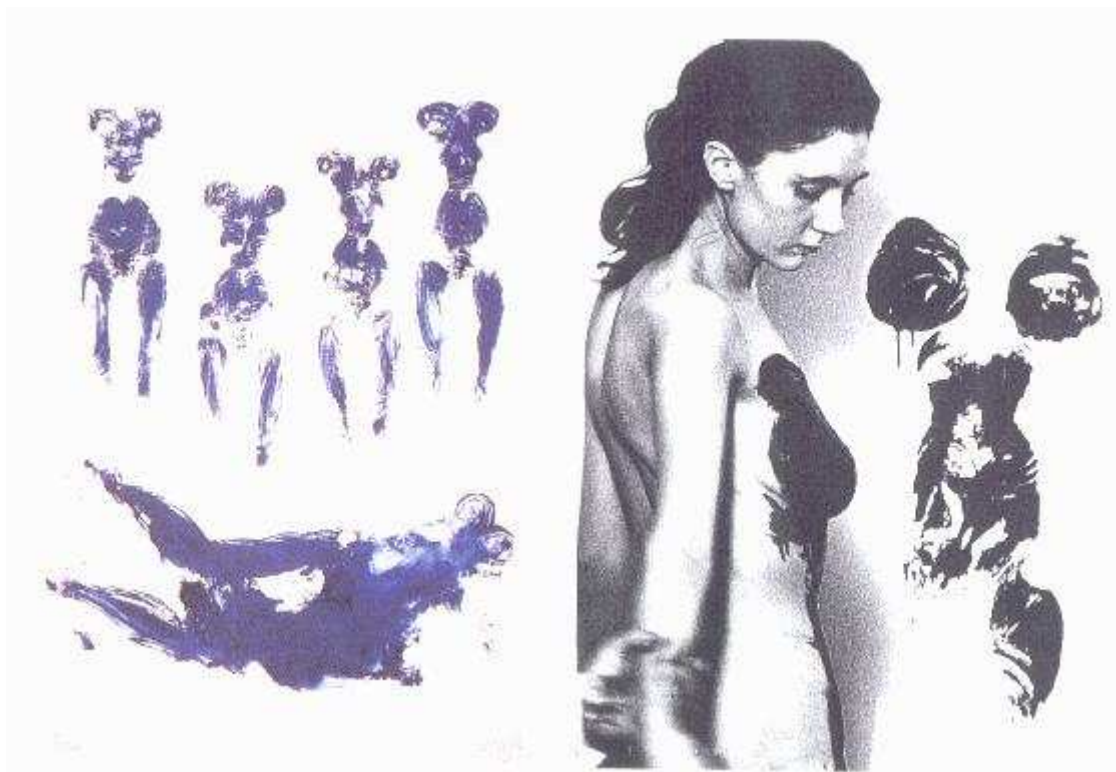


Imagem 39 - Yves Klein, "Anthropométrie de l'époque bleue", 1960.

Pela grande similaridade na organização, no procedimento e no resultado final, vale ler a imagem de Fernanda Magalhães contrastada por Klein. Mesmo que Fernanda não tenha se referenciado diretamente pela performance do artista francês, a proximidade da técnica permite associarmos essas imagens pela prática de utilizar os corpos como “pincéis vivos” e por trazerem à tona as impressões das marcas humanas, num sentido metafísico e filosófico. Klein buscou estimular os sentidos e proporcionar uma experiência sutil aos espectadores, ou que o chamou de “Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial”.²⁶⁰ Fernanda Magalhães, por meio de seus questionamentos acerca do individualismo, dos preconceitos com os corpos gordos, femininos e doentes, cria a performance *Corpo Re-construção, ação ritual performance*, como um espaço de ressignificação simbólica do contato humano e da impressão estética no mundo.

²⁶⁰ Cf. Site oficial do artista <http://www.yveskleinarchives.org/>

Em um trecho de seu relato acerca da performance, a artista diz:

(...)Estes novos lençóis, os desenhos e fotografias, e nós mesmos, modificados substancialmente a partir daquela experiência: este é nosso corpo possível com seus vazios e cheios. (...) Seus corpos numa reconstrução, uma troca, onde o corpo se reconstrói a partir dos fragmentos da cada um, reunindo seus pedaços, sobras, na busca de um outro corpo. Um só corpo possível, com cheios e muitos vazios.

(...) Perder o controle é parte fundamental do processo que acontece na troca. Perder o controle significa que o outro está se relacionando comigo e constituindo, mais ou menos, de uma forma ou de outra, aquele corpo, da forma única possível.²⁶¹



Imagem 40 - Fernanda Magalhães. Corpo Re-construção, ação ritual performance, 2003-2004.

²⁶¹ MAGALHÃES, M^a F. *Corpo Re-construção*. vol. II., Op. Cit.

Corpo Re-construção, ação ritual performance foi realizada em variadas ocasiões, como na Universidade Estadual de Campinas, em São Paulo (2003 e 2004), no evento Mix Brasil, Londrina (2004) e no atelier de fotografia da artista, em Londrina, (fevereiro e junho de 2006). Ações foram feitas também em Curitiba (Instituto Goethe/Casa Andrade e Muricy, 2006) e no Rio de Janeiro (Universidade Federal Fluminense, 2006).

A terceira ação realizada pela artista deu-se na Unicamp, em maio de 2004 e foi intitulada *Uma ação pensando em Virgínia Woolf*, porque a artista encontrava-se contaminada pela leitura de seus textos, como se observa na imagem abaixo. Podem-se ler aí trechos da autora, escritos com uma máquina de escrever, sobre a fotografia de uma das *performers*. São passagens que aludem à liberação feminina e à dificuldade em lidar com a submissão sofrida pelas mulheres. A ação na Universidade Federal Fluminense, em 2006, chamou-se *Uma ação pensando em Márcia X.*, como uma forma de protesto da artista contra a retirada de *Desenhando com Terços* do Centro Cultural Banco do Brasil, já que o evento em que Fernanda Magalhães participava ocorria nessa mesma instituição. Também se refere à aproximação com as ações e trabalhos performáticos de Márcia X., obras com uma força explosiva, onde os corpos podem expressar-se em sua diversidade e potência criativa. Em *Corpo Re-construção ação ritual performance*, a atuação do corpo é vista como uma ação política, na medida em que é criado um espaço de pensamento, reivindicações e posicionamentos para os participantes. Essa performance emerge como possibilidade de novos contatos e expansões, perante as relações do cotidiano, como lugar de transformações coletivas através da arte. Uma inscrição de si é criada por meio da proposta de reconstrução, pela junção de fragmentos individuais.



Imagem 41 - Fernanda Magalhães. **Paula, Uma ação pensando em Virgínia Woolf,** *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*, UNICAMP, 2004.

Aceitar-se no curso dos acontecimentos, permitir desvios e rupturas a partir do contato com o outro: incessantemente, a artista aborda a necessidade de aceitarmos o corpo em seu estado volátil e dinâmico. Não tomando o corpo como um objeto estanque, a artista denuncia que identidades cristalizadas em categorias corporais (gordura, gênero, etnia, geração) parecem querer ocultar a instabilidade mesma que as constitui. Em que pesem essas considerações, Magalhães nota o quão fugidia é a possibilidade de uma identidade ser durável e constante, pois a mudança é característica inerente ao corpo, assim como são fluidas as próprias construções identitárias pautadas no mesmo.

Nesse sentido, podemos traçar um paralelo com as reflexões de Francisco Ortega no que se refere à reconstrução das relações políticas e afetivas na atualidade:

Acredito na possibilidade de elaborar uma política da imaginação que aponte para a criação de novas imagens e metáforas para o pensamento, a política e os sentimentos e que renuncie a prescrever uma imagem dominante (...). Devemos (...) lutar por um novo 'direito relacional' que não limite nem prescreva a quantidade e a forma das relações possíveis, mas que fomente sua proliferação.²⁶²

Denise Sant'Anna chamou a atenção para um desejo que ganha força na atualidade, a vontade de ser um homem "transparente", experiência subjetiva que busca excluir de si qualquer excesso, buscando reconhecer em si aquelas qualidades outrora associadas à alma.²⁶³ Esse indivíduo transparente quer ter passagem livre em todos os locais e busca intensamente uma espécie de eternidade. Ele teme que em seu corpo residam marcas de um passado, estigmas de suas identidades e de suas memórias.

Magalhães, na contramão dessas perspectivas despolitizadoras, parece verificar de modo delicado e impactante a importância de uma positivação das experiências corporais, dos contatos humanos e da aceitação de si. Ela parece diagnosticar que, na contemporaneidade, o individualismo produziu uma espécie de carência de modos menos fascistas de olhar para si.

²⁶² ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.116-117.

²⁶³ SANT'ANNA. 2001. Op. Cit.

CAPÍTULO III

AS IDENTIDADES FOTOGRÁFICAS EM ROSÂNGELA RENNÓ



Percebemos que não vemos. Essa é a aflição do olhar nessa política dos sentidos. Se isso fosse música seria a última fronteira dos rumores antes do silêncio.

Paulo Herkenhoff



Rosângela Rennó Gomes produz instalações e objetos por meio da utilização de imagens fotográficas abandonadas em arquivos públicos e privados e de textos retirados de jornais. No começo de sua trajetória, a artista caminhou principalmente no campo do universo feminino, se apropriando de fotos de álbuns de família, acrescentando-lhes algumas inscrições, como no trabalho *Mulheres Iluminadas* (1988). Nessa obra, uma fotografia de infância da artista com sua irmã, numa praia do Rio de Janeiro, foi modificada, rasurada e escurecida, causando uma dissonância entre o título e a imagem dessas mulheres “mal iluminadas”.²⁶⁴ Em seguida, além das fotografias, trabalhou com instalações, passando a utilizar o espaço das exposições de outra maneira. Neste momento, o interesse pelo universo feminino passou a mesclar-se a preocupações sobre a condição humana, por vezes apresentadas pela artista em seu caráter épico e carregada de drama. Aproximou-se, principalmente, dos temas das fotografias recolhidas

²⁶⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997, p. 176.

de arquivos de ateliês fotográficos populares, outras recolhidas de jornais, como também fotos de obituários e de identificação criminal.

Rennó formou-se em arquitetura pela UFMG em 1986 e, em 1987, em artes plásticas pela Escola Guignard, em Minas Gerais. Também integrou o grupo Visorama de estudos de arte contemporânea, entre 1991 e 1993, titulando-se doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, em 1997. Atualmente reside e trabalha na cidade do Rio de Janeiro e exhibe seu trabalho nacional e internacionalmente, como na *De Appel Foundation*, Amsterdã - Holanda, *The Museum of Contemporary Art of Los Angeles*, L. A. - EUA e na Galeria *Lombard Freid*, New York - EUA.

Através da crítica acerca dos modos de construção das identidades na atualidade, principalmente daqueles que operam através da fotografia, a artista sublinha temas diversos como a obsessão normativa sobre o corpo, o escopo cultural de imagens que conformam as subjetividades em divisões binárias masculino/feminino e as cicatrizes e marcas corporais como espaço de denúncia aos modos adquiridos de lidar com tipos físicos.

Suas críticas sociais tomam a história da fotografia como objeto a ser evidenciado e questionado. Rennó utiliza-se de imagens fotográficas abandonadas em arquivos públicos e privados e considera-se uma *fotógrafa que não fotografa*: acredita que o mundo já está por demais abarrotado de imagens.

Quando faz esculturas, ela foge das referências tradicionais, por exemplo, em algumas obras do projeto *Arquivo Universal*, (1992-2003), onde textos de jornal são gravados em paredes macias de isopor, provocando um aspecto de invisibilidade aos textos, mas ao mesmo tempo dotando as letras com uma inusitada sensibilidade tátil. Ela realmente subverte as práticas e os nomes que podem estagná-la, estando em fuga constante de uma identidade fixa. Parece interessante notar que, enquanto grande parte dos artistas atuais procura manter um traço reconhecível de identidade em suas obras, Rennó cria um

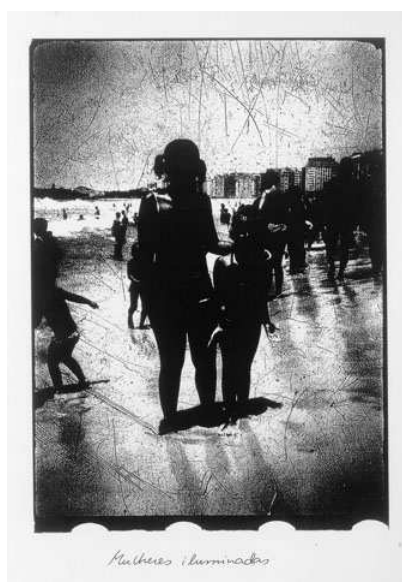


Imagem 42 - Rosângela Rennó.
Mulheres Iluminadas, Série
Pequena Ecologia da Imagem,
1988.

trabalho como o *Arquivo Universal*, guardando mil detalhes insignificantes sobre um mundo de memórias desconhecidas, conectando-se a uma postura nômade e portadora de uma sensibilidade que estranha radicalmente o habitual.

Iniciado em 1992 e vigente até hoje, *O Arquivo Universal e outros arquivos* foi desenvolvido mediante um amplo projeto de recolhimento e organização de fotos perdidas e abandonadas e de textos de jornais referentes a fotos. Esse material permitiu a Rennó produzir inúmeras séries de obras, dentre as quais algumas que se referem às temáticas da fotografia como prática de controle social e de registro da experiência cotidiana.²⁶⁵ Até o momento, pertencem a este arquivo dezoito séries de obras, onde Rennó apresenta e debate temas como a violência e a vaidade, o casamento e o amor, o sistema prisional brasileiro, a imigração, os militares, o anonimato e o poder.

Deste grande universo temático destaca-se o método utilizado por Rennó de subverter o lugar comum das imagens cotidianas: as fotografias de casamento manipuladas pela artista tornam-se *Cerimônia do Adeus* (1997-2003); as fotos dos corpos de prisioneiros do Carandiru, re-fotografadas, tornam-se *Cicatriz* (1996-2003); os retratos antigos de família, esbranquiçados por ela compõem uma sombria *Parede Cega* (1992-2000). E não são apenas os títulos das obras – sugestivos de outras possibilidades de aproximação com aquilo que é esquecido – que carregam o tom dramático e por vezes irônico de Rennó. Ocupando uma parede com a obra *In Oblivionem* (1995), valendo-se de imagens quase totalmente pretas, a artista escancara nosso hábito de abandono e esquecimento do passado, ao mesmo tempo em que nos alerta contra o fato paradoxal de vivermos abarrotados de imagens.

Ela quer interromper o fluxo de fotografias deste mundo marcado pelo excesso imagético.²⁶⁶ Assim como em Fernanda Magalhães, esse método de apropriação parece associar-se a um embate contra a alienação perante as imagens sociais. E, diante da falta de sentido na busca por valores absolutos, essas artistas voltam suas atenções para o detalhe, para o tido como insignificante e momentâneo. Se em Magalhães os temas apresentam-se mais carregados de carnalidade, já que o corpo é apresentado como

²⁶⁵ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²⁶⁶ HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In. *Rosângela Rennó*, São Paulo, Edusp, 1997 (Artistas da Usp, 9), p. 125.

espaço ativo de resistência, em Rennó, o que se apresenta são justamente aquelas práticas aparentemente inocentes por meio das quais a sociedade contemporânea esquadrinha e polariza as identidades.



3.1 FILTROS DE LUZ

Uma perspectiva feminista singulariza, subverte e diz o lugar de sua fala, ou seja, marca-se principalmente pela atitude ética de construção de novas formas de sentir, pensar e agir na contemporaneidade, buscando outros modos de constituição das subjetividades. Problematicando os rumos do feminismo em nossos dias, Margareth Rago afirma:

(...) a feminista teria uma função social especial no sentido de ajudar a refazer as sociabilidades públicas, cada vez mais desgastadas e destruídas pela privatização do cotidiano, isto é, pela desvalorização da política e pela sobreposição, no mundo público, do modelo da amizade constituído pela referência familiar, isto é, na esfera da vida privada.²⁶⁷

Rosângela Rennó é uma artista que, muitas vezes, se desvincula de temas tradicionalmente considerados de responsabilidade social do feminismo, tais como a exploração dos corpos femininos ou a superexposição midiática dos mesmos. No entanto, no começo de sua carreira, a artista concebe imagens que questionam a submissão feminina, a aura de apagamento que permeia a construção da subjetividade das mulheres e o imaginário que as mantém entre princesas e bruxas. Posteriormente, Rennó aborda criticamente todo um universo de práticas opressoras sobre os corpos e as subjetividades, expressando um posicionamento político que caracteriza um novo modo de ação artística feminista. Nas artes, nas ciências ou na política, uma atitude feminista revela-se através do modo diferenciado de olhar, na denúncia das estratégias do poder masculino e na busca de novas configurações para a vida em sociedade. Não se trata, aqui, de formular

²⁶⁷ RAGO, Margareth. “Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos”. In. *Poéticas e políticas feministas*. Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt (Org.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

uma identificação da artista com a militância, mas de observar em suas obras, como os ecos de uma abordagem de caráter feminista estão presentes.

Rosângela Rennó produz uma crítica refinada à produção de imagens na atualidade, principalmente as fotográficas. Observando como nossa cultura lida com as imagens fotográficas de modo obsessivo, ela parece perceber que o ato de olhar já está suficientemente condicionado na contemporaneidade e que as imagens não nos são mais necessárias para tal.

Para a artista, a fotografia apropriada permite a observação das imagens que foram ou deveriam ser descartadas. Deste modo, essa artista também trabalha com figurações que, produzidas aos milhares, acabaram por ter seu propósito original banalizado, tanto nas fotografias policiais ou naquelas produzidas na esfera privada. Um questionamento acerca do esvaziamento da experiência na contemporaneidade apresenta-se: qual o propósito de construir uma imagem de si, para si mesmo, por exemplo, nos retratos de família ou auto-retratos, que irá se perder num oceano de imagens vazias?

Ao considerar que *ver* não é algo neutro, mas um comportamento cultural recheado de significados, Rennó utiliza uma prática restrita, tanto por apropriar-se de textos e imagens antigos, quanto por dificultar nossa leitura e visão a um ponto tão extremo que subverte a própria naturalidade com a qual costumamos utilizar nosso olhar.

É interessante notar como é constituído o olhar sobre o feminino na obra de Rosângela Rennó. As figuras femininas em suas imagens aparecem sempre no tenso limite entre a nebulosidade e a transparência. Ainda no início de sua carreira, Rennó utilizou objetos lúdicos, alguns que eram de sua vivência infantil.²⁶⁸ Na série *Conto de Bruxas* (1988), a artista utilizou imagens de histórias infantis dos anos 1940, feitas para serem vistas em aparelhos de *view-master*, ampliando-as em grande formato (1,50 x 1,00) e transformando os bonequinhos quase em monstros, devido também aos fungos que as atacaram. Estas imagens subvertem sua própria origem enquanto contos de fadas,

²⁶⁸ Herkenhoff afirma que, acerca de sua obra *Alice* (1987/1988) a artista comenta: “é uma série de oito fotos, anterior a *Conto de Bruxas*, na qual comecei a reciclar meu próprio arquivo. Usava a imagem de uma boneca gigante que fazia às vezes de Alice para mim.” Depoimento ao autor em agosto de 1996. In “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. Op. Cit., p.128.

apresentando cenas arquetípicas como em *Encarnação do Verbo* (1988)²⁶⁹, onde Cinderela, sentada, recebe a visita de uma fada.

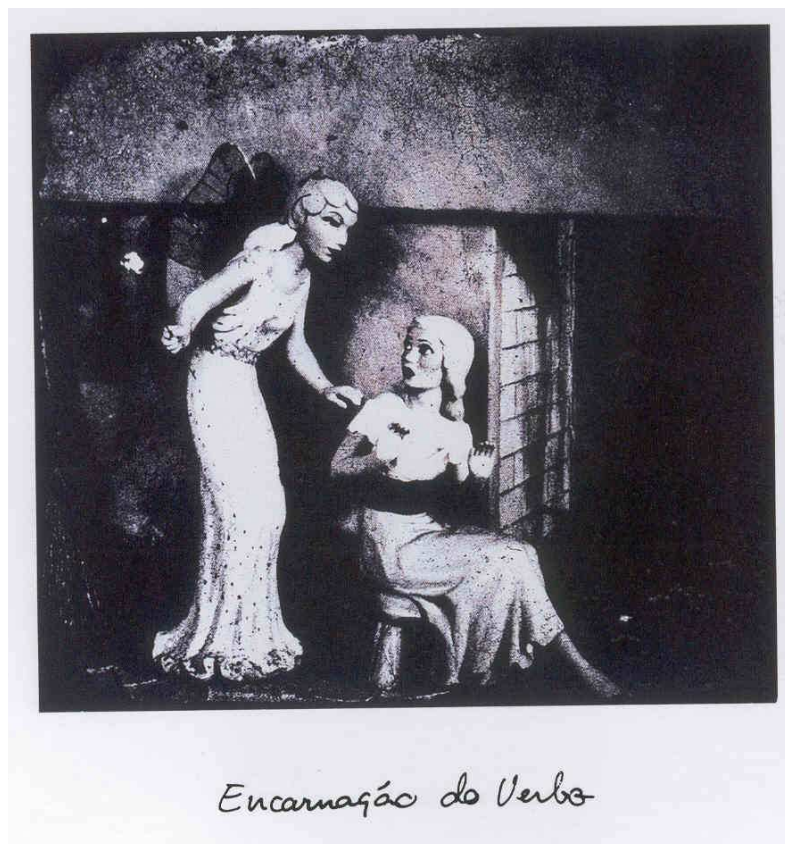


Imagem 43 - Rosângela Rennó. *Encarnação do Verbo*. *Série Conto de Bruxas*, 1988.

Por meio dessa reapropriação de elementos infantis, Rennó “cria atormentadoras histórias de bruxa, verdadeiros pesadelos estéticos”, segundo Paulo Herkenhoff.²⁷⁰ O título “encarnação do verbo”, que corresponde à tradição iconográfica da Anunciação na história da arte, aqui parece ser transmutado em uma crítica aos papéis de gênero que mantêm as mulheres presas aos opostos simbólicos do “anjo do lar” e da bruxa. *Conto de Bruxas* sugere uma crítica aos papéis femininos tradicionais, que são sustentados por um imaginário de conto de fadas, veiculados em livros de histórias infantis. *Falsas promessas*

²⁶⁹ Além desta cena, fazem parte da série *Conto de Bruxas*: *Da Capo al Fine*, *A Grande Cilada*, *Mea Culpa*, *Mulheres Violentas*, *A Última Promessa* e *Falsas Promessas*.

²⁷⁰ HERKENHOFF. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”, Op. Cit., p. 129.

(1988), título de outra fotografia da série, mostra um príncipe e uma princesa numa situação de tensão. Ao ironizar as virtudes femininas idealizadas, como a passividade e a amorosidade, Rennó faz desiludir da espera pelo príncipe encantado.

Do repertório da artista, essas obras iniciais são as que se orientam mais abertamente pela discussão de gênero, apresentando os temas clássicos do universo feminino, transmutados em imagens fantasmagóricas e sombrias. Rennó, pelo que parece, busca desconstruir a delicadeza e fragilidade desses arquétipos femininos, sublinhando, nestas obras, a dimensão assujeitadora dos mesmos.

Em *Duas Lições de Realismo Fantástico* (1991), Rennó mostrou retratos de mulheres anônimas em grande formato, evidenciando, segundo Herkenhoff, o aspecto de recatamento e submissão da condição feminina, por meio da estratégia de fazer coincidir suas fotografias com as janelas da exposição (era uma instalação de 25 metros de comprimento e 1 metro de altura, onde a artista ampliou 33 fotos 3X4).²⁷¹ Em um mar de imagens de homens e mulheres, o jogo técnico de deixar passar a contraluz através de algumas das imagens femininas, indica a preocupação da artista para essas figuras esquecidas. Criando um efeito mágico, mas ao mesmo tempo dificultando o olhar, sugere a amnésia social, tão denunciada por Rennó.



Imagem 44 - Rosângela Rennó, *Duas lições de realismo fantástico*, 1991.

²⁷¹ HERKENHOFF. Op. Cit. 143.

Em Rennó, critica-se uma imagem do feminino por meio da exploração da opacidade de luz. Um corpo que deixa passar a luz, não deixa de se referir também a uma prática quase sempre imposta às mulheres: a passividade. São como os filtros de luz de *Duas Lições de Realismo Fantástico*, que criam nas figuras femininas um aspecto mágico, mas que explicitam, contudo, a tristeza da experiência de apagamento de si. A crítica do esquecimento e desaparecimento das identidades permeia a maioria das obras dessa artista e, quando debruçada sobre a construção da subjetividade feminina, abre-se a debates ainda mais instigantes. Em *A bela e a fera* (1992), as imagens distorcidas de duas mulheres nos indicam a desestabilização que a artista busca promover: as duas são belas, ou feras, ou os dois ao mesmo tempo, pois as imagens apagadas pelo tempo desfazem o sentido das identidades. Não se podem ver claramente os rostos destas mulheres e, no entanto, não importa a Rennó revelar quem sejam elas, mas sim denunciar as estratégias de produção das imagens na pós-modernidade e a quantidade de esquecimento que carregam consigo. Ao mesmo tempo, o título da obra parece indicar o quanto as polarizações da identidade feminina ainda permanecem presentes em nossa cultura.



Imagem 45 - Rosângela Rennó. *A bela e a fera*, 1992.

Já em *Afinidades Eletivas ou Relações Perigosas* (1990) a artista impede a leitura simultânea de duas imagens (de dois casais diferentes) por meio da utilização de um recurso fotográfico.²⁷² Ela incide sobre o tema do casamento como célula produtora de álbuns de família, onde a fotografia exerce o congelamento mítico de coesão afetiva. A artista produziu, no mesmo ano de 1990, um trabalho com tema semelhante, também intitulado *Afinidades Eletivas*, onde duas fotografias de casamento estavam mergulhadas em óleo mineral, produzindo um efeito translúcido e nebuloso.²⁷³



Imagem 46 - Rosângela Rennó. *Afinidades Eletivas*, 1990.

²⁷² Herkenhoff afirma que “A isso Rosângela Rennó chama de fotografia bidimensional, porque superpõe as retículas e o plástico sobre as duas imagens”. Ibid., p. 133.

²⁷³ A obra de Rennó pode também ser associada ao conhecido romance de Goethe (1749-1832), *Afinidades Eletivas*, de 1809.

Há uma obra de René Magritte (Bruxelas, 1898 -1967) também intitulada *Afinidades Eletivas* (1933), que possivelmente é de conhecimento de Rosângela Rennó. Mesmo que sua referência não seja intencional, surgem alguns pontos interessantes dessa comparação. Magritte foi um dos principais pintores surrealistas e ficou conhecido por praticar o “surrealismo mágico”, ou seja, possuía o interesse por uma nitidez bastante realista em suas obras, mas ao mesmo tempo formulava paradoxos visuais, onde, apesar da impressão de naturalidade das imagens, existem desvios por toda a parte.²⁷⁴ Em *Afinidades Eletivas*, ele trabalha com a idéia de similaridades que se endereçam à sensibilidade do espectador. Nessa obra, vemos um ovo muito grande, dentro de uma gaiola de pássaro, pendurada em um suporte de madeira adornado. A justaposição é ilógica, pois o ovo não poderia ter entrado nessa gaiola e um pássaro que o botasse também não caberia aí. Por outro lado, as analogias formais entre o ovo, pássaro, gaiola permitem que a imagem seja justificada para o espectador. O ovo envolve o pássaro e, posteriormente, a gaiola irá envolvê-lo. O choque é causado por essas afinidades existentes entre esses elementos, mas ao mesmo tempo incompatíveis na “realidade”.

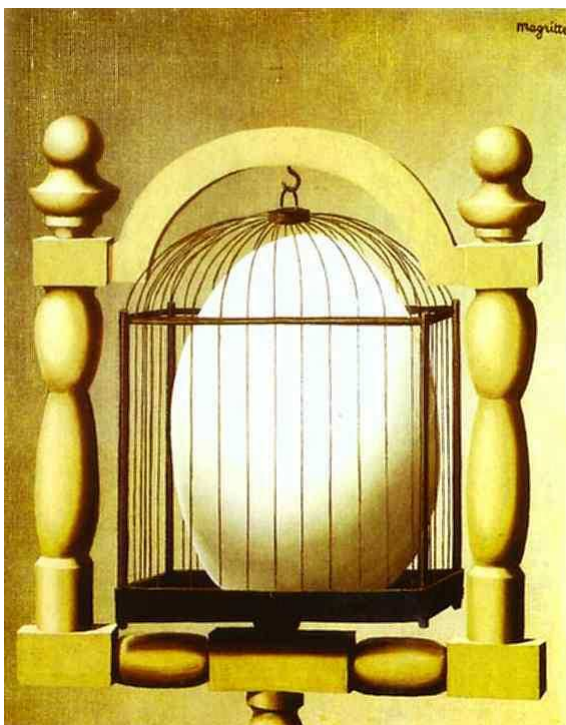


Imagem 47 - René Magritte. *Afinidades eletivas*, 1933.

²⁷⁴ VALLE, Arthur. *Pintura/Poesia: metonímia e metáfora na imagem*. Versão ampliada da comunicação apresentada no XII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ - “Convergir. Arte e seus pares”. Rio de Janeiro, novembro 2005. Texto publicado no site: http://br.geocities.com/artus_agv/

A colagem de elementos presente nessa imagem de Magritte, segundo Renato Cohen, tentaria “liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos objetos, organizar encontros fortuitos, desdobrar imagens, criar paradoxos visuais, associar duas experiências visuais que não podem ocorrer juntas”.²⁷⁵ Em *Afinidades Eletivas* de Rennó, existe um tom irônico, ao colocar o homem e a mulher, unidos pelo casamento, como uma justaposição impossível, nebulosa e capturada. Pode-se pensar nessa obra como uma crítica ao casamento tradicional, já que, contrastada com a obra de Magritte, imaginamos que a síntese entre o feminino e o masculino não pode acontecer, ao menos dentro de uma redoma de vidro. Ambas as obras permitem inúmeros desdobramentos, variadas possibilidades de reler o mundo. Se o pássaro, na obra de Magritte, mesmo podendo voar, já nascerá dentro da gaiola, o que significa o casamento, quando o homem se sente controlado e a mulher é presa ao domínio patriarcal, à ideologia da domesticidade, legitimada através da educação e da repetição cultural?

Em 1995, Rosângela Rennó apresentou a obra *Círculos Viciosos (472 Casamentos Cubanos)*, formada por um par de círculos acrílicos, dispendo-se um sobre o outro. Dentro dos mesmos, estão arranjados os negativos fotográficos destes 472 casamentos e, como esses tendem a enrolar pela característica do próprio material, formam inúmeros pequenos círculos. Ao mesmo tempo em que a obra remete à repetição histórica do ritual do casamento, reitera a crítica da artista ao caráter vicioso e obsessivo do mesmo. Essas críticas serão retomadas por Rennó, numa outra série a respeito do casamento, intitulada *Cerimônia do Adeus*, pertencente ao projeto *Arquivo Universal*, que abordaremos ao final do item *Vidas Fotográficas*.

Ao mostrar contos de fadas como pesadelos, ao tornar translúcidos os retratos de mulheres anônimas, ao embaralhar imagens de casamento, Rosângela Rennó abala um imaginário já há muito estabelecido. Por meio de suas apropriações, a artista apresenta figuras femininas como filtros de luz - translúcidas, obscurecidas e mágicas - e imprime

²⁷⁵ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 42. Abud. DEL NEGRI, Tainá; GONÇALVES, Fernando do Nascimento; TAVARES, Carlos Romário. “Rosângela Rennó e as fotografias “sem imagem” de Arquivo Universal”. In. *INTERCOM. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2006. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0531-1.pdf>

uma crítica ao esquecimento e ao desaparecimento social, mas também ao apagamento de si.



3.2 APAGAMENTOS

As veladuras e apagamentos intencionais propostos por Rennó em diversas séries de obras como *In Oblivionem*, *Cicatriz*, *Série Vermelha* (militares) e *Imemorial* possuem, assim, o objetivo de gerar uma espécie de dificuldade, “para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade”.²⁷⁶ Sua reflexão parte do pressuposto de que o mundo já possui fotografias demais e que, desde modo, a ação deve voltar-se para um re-aprendizado do ver, deve empenhar-se numa espécie de reencantamento pelas imagens. Deste modo, a falsa opacidade que Rennó impõe às imagens produz uma dificuldade de decodificação para o espectador (já que as imagens originais são geralmente banais e de fácil compreensão), que é forçado a voltar-se para seus referenciais e a reconstruir as imagens mentalmente, “desviando-se do puro estímulo visual”.²⁷⁷

Essa artista comenta acerca de seu trabalho: “sou uma colecionadora compulsiva, gosto da fisicalidade, da materialidade das coisas. Por exemplo: as fotos dentro dos álbuns, os slides nos carrosséis, os envelopinhos antigos para guardar negativos”.²⁷⁸ Assim, demonstra o gosto arquivista de encontrar, recuperar e transformar o sentido de fotografias abandonadas, notado principalmente através da delicada afecção que permeia sua percepção renovada.

A figura do colecionador nasce com a ascensão da burguesia.²⁷⁹ Na esfera privada, ele acumula indefinidamente - selos, notas, moedas, suvenires, etc. Rennó utiliza-se dessa prática para desestabilizá-la e também ressignificá-la. Primeiramente, a artista guarda imagens que costumam ser, ao mesmo tempo, atraentes e repulsivas ao olhar contemporâneo: são recortes de jornais sobre assassinatos, narrativas sobre violência

²⁷⁶ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003, p. 16.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “Paris, Capital do Século XIX”. *Walter Benjamin: sociologia*. Flávio R. Kothe (org.). São Paulo: Ática, 1985.

doméstica, fotos de presos, etc. Maria Angélica Melendi, a respeito da denúncia social presente nas obras de Rennó, comenta:

Através de suas refinadas estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética e irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras.²⁸⁰

De certo modo, Rennó constrói uma contra-memória, ao mostrar aquilo que é esquecido por nossa sociedade e as condições de produção dessas imagens. Melendi explora, por meio de Walter Benjamin, que o colecionador mantém uma relação muito misteriosa com os objetos que estuda e ama, sem priorizar a serventia dos mesmos. Se a memória oficial do Estado trabalha com práticas de esquecimento das massas anônimas, Rennó “parece obedecer à necessidade de deter o correr da própria vida e das próprias imagens, numa série de momentos arrebatados à dispersão no comum esquecimento ou à dissolução na amnésia social”.²⁸¹

O rito fotográfico é uma fábrica. Rennó revolve e manipula as fotografias abandonadas, como se estrangulasse as imagens até que delas se possam guardar somente impressões; são identidades perdidas, memórias que se esforçam para se manterem presentes – todas num imenso arquivo. Nesse processo de acumulação, a artista monta um *Arquivo Universal* (1992-2003), sugerindo que as imagens produzidas no mundo parecem tanto serem cópias umas das outras que não causaria diferença guardar uma, nenhuma ou cem mil delas. Esta artista, no entanto, sabe que as fotografias fazem parte de histórias cotidianas e que possuem um uso prático e valores de diversos tipos,

²⁸⁰ MELENDI, Maria Angélica. “Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória”. In. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. Op. Cit. p. 24.

²⁸¹ Ibid., p. 26.

como o estético, o documental, o simbólico, o sentimental, etc. Para ela, o questionamento acerca dessa atribuição de valor é um ponto bastante priorizado, pois quando uma imagem destina-se ao lixo, como a maioria das quais ela utiliza, significa que ela já perdeu muita coisa.

Rennó comenta, numa entrevista, que o processo de guardar e arquivar a fascina imensamente, e que este fato de poder preservar um testemunho, uma prova, um documento a faz lembrar da obra de Saramago *Todos os Nomes*, ou mesmo da memória total de Irineu Funes, de Jorge Luis Borges. A artista comenta: “se eu pudesse arquivaria todos os retratos do mundo”.²⁸² No conto de Borges, “Funes, o memorioso”, narra-se a história do homem que possuía a memória de cada instante, em todos os seus detalhes. Ele era capaz de lembrar de cada folha de uma árvore: “Funes discernia continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato”.²⁸³ Sua memória implacável permitia-lhe perceber o mundo obsessivamente. Irineu Funes tinha dezenove anos, quando sofreu uma queda de cavalo. Somente então, passou a lembrar-se de tudo:

Irineu começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela Naturalís Historia: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a justiça nos 22 idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado uma única vez. Com evidente boa-fé maravilhou-se de que tais casos maravilhassem. Disse-me que antes daquela tarde chuvosa em que o derrubou o azulego ele fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado. (Tentei lembrar-lhe sua percepção exata do tempo, sua memória de nomes próprios; não me fez caso.) Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois, constatou que estava aleijado. O fato apenas lhe interessou.

²⁸² Rosângela Rennó: *depoimento*. Op. Cit., p. 11; Cf. BORGES, J. L. *Ficções*. “Funes, o memorioso”. São Paulo: Globo, 1999. pp. 53-58.

²⁸³ BORGES. *Ibid.*, p. 54.

Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.²⁸⁴

O *Arquivo Universal* de Rennó possui um caráter fantástico, que é melhor compreendido por meio do conto de Borges. A história de Funes pode também ser lida como uma alusão crítica à perda da memória histórica. Segundo a artista, seu “arquivo” constitui uma ironia acerca da idéia de colecionar infinitas fotografias, num *work in progress* que discute os temas do esquecimento social e do anonimato.

Uma das práticas de Rennó em *Arquivo Universal* é pesquisar em jornais textos que façam referência a alguma foto, sem que essa última esteja presente. Em muitas de suas obras, a artista usa esse procedimento de sinestesia, ao trocar a imagem pelo texto. São fotografias que somente se realizam por meio das leituras dos textos sobre as mesmas, já que a foto original propriamente dita não está acessível ao espectador. Em uma dessas obras, inserida na série *In Oblivionem*, mal se pode ler o texto abaixo:

A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospecção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.²⁸⁵

Herkenhoff, sobre esse procedimento de Rosângela Rennó, comenta que a imagem textual não se desvincula da existência de uma fotografia e esta não abdicaria do discurso através de sua corporeidade. Constrói-se um corpo textual para um outro código, responsabilizado por dar conta daquilo que se subtraiu ao olhar.²⁸⁶ Para Rennó, a questão da legibilidade e da visibilidade das obras é o que está em questão, formulada por meio de jogos com a luz. Em outras obras do *Arquivo Universal*, a artista apresenta textos brancos sobre fundo branco, pretos sobre fundo preto, textos impressos em vidros, etc. A dificuldade ou a impossibilidade de enxergarmos esses textos relativos a fotografias

²⁸⁴ BORGES. Ibid., p. 57.

²⁸⁵ RENNÓ. 2003. Op. Cit.

²⁸⁶ HERKENHOFF. 1997. Op. Cit., p.160.

ausentes, segundo Herkenhoff, esbarram no que seria o grau zero da imagem, ou seja, é da banalidade fotográfica que provém o vácuo de expressividade, de autoria e também de significação.

É importante compreender esse aspecto da produção de Rennó, pois ele evidencia sua negação a fotografia, ao reduzi-la ao puro referencial textual. O público não pode ver a fotografia, que está ausente. Dela, Rennó apresenta somente um texto, e muitas vezes estas letras também estão apagadas. O que ver, então? É perante a angústia desta subtração da imagem que *percebemos que não vemos*.²⁸⁷ No entanto, mesmo com a ausência da imagem, podemos sentir sua forte presença. Essa é uma das críticas apresentadas nestes textos imagéticos: a artista demonstra a construção de imagens poéticas através da palavra, porém, denuncia a impotência das palavras como substituição da imagem, o que nos permite remeter às argumentações de Foucault, em *A ordem do discurso*.²⁸⁸ Para este autor, os planos de visibilidade e de legibilidade afetam-se de modos diversos, mas não se sobrepõem: as palavras não refletem uma realidade, nem mesmo imagética; elas constroem realidades.²⁸⁹ Rennó parece sublinhar o quanto nos acostumamos a tomar as palavras pelas coisas, e as coisas por suas imagens, numa representatividade sem fim.

Elucida-se bem esta preocupação da artista noutra obra do *Arquivo Universal*, intitulada *Parede Cega* (1992-2000)²⁹⁰, onde podemos ver apenas os relevos e sentir as texturas de fotos antigas, delicadamente aplicadas numa parede macia. Novamente, as imagens não podem ser vistas, mas agora porque estão completamente cobertas por tinta e o estranhamento perante o vazio fotográfico se apresenta de maneira radical. A vida comum, registrada através do ato fotográfico, aqui parece abandonada. Rennó resgata essas imagens pouco a pouco, num lento processo de arquivamento, reapresentando-as esvaziadas de seu propósito original de retrato – como símbolos do esquecimento, sem nomes e sem rostos –, marcadas por uma escuridão branca.

Imagem 48- Rosângela Rennó. **Parede Cega**, 1992-2000.

²⁸⁷ Ibid., p. 162.

²⁸⁸ FOUCAULT, Michel, *A ordem do discurso*, São Paulo, Edições Loyola, 1996.

²⁸⁹ Id. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª. ed., 1981.

²⁹⁰ “Pintura sobre fotografias adquiridas em feiras de artigos de segunda mão ou doadas por familiares e amigos. Objetos, fotografias pintadas sobre painéis de espuma e lycra, 165x105x7 cm cada, fotografados por Vicente de Mello”. In. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*, op. Cit, p.62.



Michel Foucault indica como a História é a obsessão do século XIX e que os espaços que mais constituem essa experiência são as bibliotecas e os museus.²⁹¹ Ele mostra que “a nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso”.²⁹² Observa como os espaços são diferentes para cada sociedade e destaca aqueles que se relacionam com todos os outros lugares, “de uma forma que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas. Espaços que se encadeiam uns nos outros, mas entretanto contradizem todos os outros”. Foucault denomina esses espaços realizados de *heterotopias*, em oposição às utopias, que são espaços fundamentalmente irreais:

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade - que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros lugares, que eles refletem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias.²⁹³

Os museus e as bibliotecas, na cultura ocidental do século XIX, para ele, seriam *heterotopias* onde o tempo não pára de se empilhar e de se acumular.

²⁹¹ FOUCAULT. "Outros Espaços". 2001. Op. Cit.

²⁹² Ibid., p. 400.

²⁹³ Ibid., p. 405.

[...] a idéia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a idéia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade.²⁹⁴

Rennó parece reler essa tradição, ao utilizar em sua prática artística o recurso do arquivamento e da concentração da memória. Ao captar essa lógica da modernidade, subverte-a artisticamente, colocando em pauta o próprio anseio de registrar infinitamente o passado.

Esta preocupação pode ser ampliada por meio das reflexões de Philippe Artières.²⁹⁵ Em seu artigo “Arquivar a própria vida”, o historiador apresenta como funcionam as práticas de arquivamento do eu, como meios de sujeição, mas também de subjetivação e de resistência ao controle normativo da sociedade. O autor analisa como os papéis que são guardados ao longo da vida podem servir para uma construção autônoma de si, na medida em que se guarda aquilo que interessa e que possui valor material, cultural ou afetivo.

[...] a constituição pelo indivíduo de arquivos pessoais, longe de restringir e de circunscrever, é formidavelmente produtiva. Enquanto alguns poderiam crer que essa prática participa de um processo de sujeição, ela provoca na realidade um processo notável de subjetivação.²⁹⁶

Ao arquivar a própria vida, pode-se inventar uma forma original de construir para si uma visão alternativa, ou seja, um dispositivo de resistência. Nesse sentido, fotografias de familiares, contas domésticas e cartas amorosas são todas resquícios, vestígios de acontecimentos cotidianos que podem ser utilizados para constituir uma imagem para si mesmo e às vezes para os outros. Inspirado em Michel de Certeau, Artières indica que

²⁹⁴ Ibid. p. 400.

²⁹⁵ ARTIÈRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. tradução Dora Rocha. *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9 – 34, 1998.

²⁹⁶ Ibid., p. 34.

arquivamos nossas vidas de acordo com nossas experiências, mesmo que o arquivamento de documentos e papéis seja uma exigência social e cultural. Ao rasurar, recortar ou sublinhar documentos, pratica-se uma “arte de fazer”, na medida em que se produz um arquivo por meio de uma prática de resistência ao esquecimento.

Próximo ao pensamento de Foucault, Certeau incide sobre a importância das construções culturais para a análise histórica.²⁹⁷ Em *A invenção do cotidiano*, o historiador analisa como o cotidiano pode ser um espaço de resistência do que é singular e próprio, pois nele os sujeitos fazem usos, apropriam-se e utilizam-se dos espaços e dos objetos ao seu modo. Ele amplia o debate acerca das seleções que as pessoas podem fazer a partir de um repertório, como morar ou cozinhar, de modo a criar novas contribuições e a colocar em novos contextos esses elementos que foram apropriados.

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-políticos.

Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural.²⁹⁸

O modo de arquivamento de Rennó possui características muito especiais, singulares e particulares: “o olhar compassivo da artista desafia o espectador a procurar a ternura e a poesia escondida nas imagens comuns e abre possibilidades para atualizar as conexões entre arte e vida”, conforme comenta Melendi, na introdução do livro *Rosângela Rennó: depoimento*.²⁹⁹ A artista não guarda fotos e textos com o objetivo de preservá-los ou conservá-los simplesmente. Sua busca não é apenas por devolver à sociedade aquelas imagens que foram esquecidas, mas sim promover o debate acerca do uso social e

²⁹⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

²⁹⁸ Ibid., p. 41.

²⁹⁹ RENNÓ. *Rosângela Rennó: depoimento*. Op. Cit. p.03.

cultural da fotografia e explorar as possibilidades de novos encantamentos e intensidades por meio das mesmas.

A seguir, apresento conjuntos de imagens onde essa preocupação da artista é sentida mais fortemente.



3.3 VIDAS FOTOGRÁFICAS

Susan Sontag apresenta a fotografia como sendo o objeto mais consistente e misterioso que compõe o mundo que identificamos como moderno.³⁰⁰ A fotografia conformou-se como o instrumento ideal para o espírito ávido da modernidade, convidando ao acúmulo e ao abarrotamento. A partir de sua industrialização, no século XIX, a fotografia adquiriu usos diversos, seja nos registros dos álbuns de família, recrutada pelas instituições de controle como a polícia ou como prova incontestável das viagens de turismo.

A partir de 1990, Rosângela Rennó passou a trabalhar com a fotografia do século XIX, com os usos e funções sociais das imagens, principalmente por meio da complexidade que envolve “essa coisa simples e banal que aparentemente é um retrato 3X4”, nas palavras da artista.³⁰¹ Disso decorreu sua reflexão acerca dos ciclos de vida de uma fotografia. Rennó comenta:

Elas nascem, cumprem sua função durante um certo tempo e depois morrem. Então comecei a me perguntar: qual o destino de uma imagem produzida? O que seria o ciclo de vida dessa imagem? Como circula? Quando ela ‘caduca’ ou perde a validade? Qual é o circuito onde está inserida? Que papel ela cumpre dentro desse circuito? ³⁰²

Ao invés de somar imagens ao imenso e anônimo repertório existente na atualidade, a artista nos defronta com aquelas já cobertas pela densa névoa do esquecimento. O que isso gera? Aquelas imagens produzidas com o objetivo de identificar, como as fotos 3X4, passam, através do olhar da artista, a adquirir novos sentidos, como o

³⁰⁰ SONTAG. *Ensaaios sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p. 24.

³⁰¹ RENNÓ. *Rosângela Rennó: depoimento*. Op. Cit., p. 8.

³⁰² Ibid., p. 8.

do apagamento das diferenças e da massificação. Desse modo, o apagamento, o vazio, a *ausência*, portanto, constituem eixos fundamentais da obra da artista. Evidenciando a contradição presente no *registro* fotográfico, Rennó recria sobre arquivos abarrotados de imagens já emboloradas, apagadas e envelhecidas.

Subversão dos usos, re-apropriação das imagens marginais, ou, no caso dos álbuns de família, ironização da prática de colecionar as representações fotográficas como sendo reflexos fiéis do passado: compreendendo o caráter de construção destas imagens, seja pelas poses ensaiadas ou pela construção dos cenários, Rennó nos desilude do ato de lembrar inocentemente, sem que antes clarifiquemos nossas intenções.

Para ampliar a compreensão acerca do procedimento artístico de Rennó, vale destacar como a fotografia, por meio de seus usos como prova e registro, tornou-se arma útil aos Estados modernos no controle e vigilância das populações em aumento e mobilidade crescentes.³⁰³ Neste mesmo período, Alphonse Bertillon, chefe do Serviço de Identidade Judiciária da Polícia de Paris, elaborou um amplo sistema chamado de *identificação antropométrica* (1888).³⁰⁴ Esse sistema consistia em fotografar, medir cada parte fixa do corpo (nariz, olhos, dedos, etc.) e descrever verbalmente os elementos fisionômicos e marcas corporais de todos os tipos. Estas informações formariam, em síntese, a famosa “ficha” de polícia aonde, posteriormente, em 1902, acrescentou-se a impressão digital.

Esse sistema de identificação criminal proposto por Bertillon se relacionou ao aperfeiçoamento do retrato policial.³⁰⁵ O que Bertillon propôs, por meio destas análises antropométricas, inscrevia-se plenamente numa prática típica do século XIX: “derivar de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo”.³⁰⁶ Segundo Courtine e Haroche, esta prática é resultado de um fenômeno inédito: o surgimento das massas anônimas no território das cidades, o que propiciou o surgimento de uma nova cultura visual:

³⁰³ SONTAG. Op. Cit, 1981. p. 5. Cf. CORBIN, Alain. “Bastidores”. In. *História da Vida Privada*, vol. 4 – *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Michele Perrot (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

³⁰⁴ Cf. DUBOIS, Philipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas-SP: Papirus, 1994, p. 241.

³⁰⁵ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte-MG: Editora da UFMG, 2004, p. 45.

³⁰⁶ Ibid., p. 45.

Assim, se o anonimato da multidão protege, ele também inquieta: coage a decifrar a personalidade. É necessário poder distinguir-se, e o corpo do outro torna-se uma coleção de detalhes a serem levantados, de indícios a serem interpretados. Desta forma, perpetua-se a divisão dos corpos e rostos na constituição e antagonismo de um físico popular e de um físico burguês, cujos traços são fixados pelo romance naturalista, pelas 'fisiologias', pelo realismo psicológico e social do retrato, pela caricatura de imprensa, pela fotografia.³⁰⁷

É importante considerar o que Alain Corbin compreende como o desejo de individualizar, visto como um dos processos de diversificação em curso na modernidade: contra o risco da homogeneização das identidades, incrementado pela urbanização, a originalidade foi estimulada; neste contexto, os progressos da alfabetização e da escolarização possibilitaram o surgimento de um novo vínculo entre o indivíduo, seu prenome e seu sobrenome e, aos poucos, contemplar-se frente a um espelho deixou de ser um privilégio, o que propiciou a proliferação do hábito de "olhar para si".³⁰⁸ Estas são algumas das práticas em emergência na modernidade que denunciam a constituição de uma nova forma de sociabilidade e de construção das subjetividades:

No final do século, a difusão citadina deste ambíguo móvel permite a organização de uma nova identidade cultural. No indiscreto espelho a beleza desenha para si uma nova silhueta. O espelho de corpo inteiro autorizará o afloramento da estética do esbelto e guiará o nutricionismo a novos rumos.³⁰⁹

Associa-se à proliferação dos espelhos a difusão social dos retratos como meio de afixar a própria imagem e de demonstrar a existência de si. A fotografia permitiu a democratização do desejo do atestado social, pois, conforme as técnicas avançaram, ser fotografado tornou-se mais acessível para grande parcela da população.

Neste contexto, a moda, em ciclos mais ou menos curtos, fornecia o ritmo do movimento de disseminação do individualismo, traduzindo a "a preocupação em sublinhar

³⁰⁷ COURTINE, Jean Jacques e HAROCHE, Claudine. "O homem desfigurado – Semiologia e Antropologia política de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX". *Revista Brasileira de História – CULTURA E LINGUAGENS*, vol. 7, número 13, Editora Marco Zero, 1986/1987, p. 26.

³⁰⁸ CORBIN. Op. Cit.

³⁰⁹ Ibid., p. 423.

o corte das gerações e o desejo de adaptar-se à nova norma, sugerida pelas classes dominantes”.³¹⁰ Esse é um dos elementos que explica o processo de diversificação em curso, e a este desejo, associaram-se inúmeras práticas que propiciaram a acentuação do olhar sobre si, sobre o corpo e sobre as roupas. No âmbito das autoridades médicas e policiais, conforme a multidão emergia de modo denso e silencioso, onde cada indivíduo se apresentava absorto em seus interesses privados, os processos de identificação e de controle social tornaram-se mais precisos.³¹¹

A fotografia, assim, foi um dos recursos utilizados no controle da população crescente, para identificar os “tipos perigosos”, catalogá-los e instituir a disciplina e a obediência dentro da sociedade. Foucault, ao analisar o nascimento da prisão, destaca que o controle sobre a vida e os corpos dos presos consistia em uma prática de saber-poder que emergiu no século XIX, no contexto de transformação das técnicas punitivas do Antigo Regime.³¹² Essa atenção moderna reservada aos corpos coincidia com a prática de fotografar os indivíduos, com a intenção da vigilância. Para Foucault, investimentos sobre os corpos visavam treiná-los e produzi-los como “corpos dóceis”, aqueles cujas forças se multiplicavam em nome da produtividade. No nascimento da sociedade moderna e de suas técnicas de dominação, essas disciplinas exerceram, assim, um papel fundamental para que a burguesia se tornasse a classe econômica dominante. Foucault destaca a importância do Panóptico, “um projeto de casas de correção, escrito em 1787, por Jeremy Bentham” para essa configuração.³¹³ Priscila Vieira comenta acerca da organização desse projeto:

³¹⁰ Ibid., p. 419.

³¹¹ Cf. COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. «Identifier. Traces, indices, soupçons». In: *Histoire du corps, 3. des mutations du regard. Le XXe. Siècle*. COURTINE (org.). Paris: Seuil, 2006, pp. 263-276

³¹² Foucault destaca as diferenças entre o modelo de punição do Antigo Regime e o “poder disciplinar moderno”: “O ponto extremo da justiça penal no Antigo Regime era o retalhamento infinito do corpo do regicida: manifestação do poder mais forte sobre o corpo do maior criminoso, cuja destruição total faz brilhar o crime em sua verdade. O ponto ideal da penalidade hoje seria a disciplina infinita: um interrogatório sem termo, um inquérito que se prolongasse sem limite numa observação minuciosa e cada vez mais analítica, um julgamento que seja ao mesmo tempo a constituição de um processo nunca encerrado, o amolecimento calculado de uma pena ligada à curiosidade implacável de um exame, um procedimento que seja ao mesmo tempo a medida permanente de um desvio em relação a uma norma inacessível e o movimento assintótico que obriga a encontrá-la no infinito”. FOUCAULT. 1977. Op. Cit., p. 187.

³¹³ BENTHAM, Jeremy. “O Panóptico ou a casa de inspeção”. In: SILVA, Thomas Tadeu da (Org.). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Abud. VIEIRA, Priscila P. *Pensar diferentemente a História: o*

O seu plano propõe a construção de um edifício circular, no qual as celas dos detentos ocupam toda a circunferência. Essas celas, ainda, são separadas, o que impede os prisioneiros de se comunicarem entre si. O apartamento do inspetor ocupa o centro, e cada cela possui uma janela para que a luz ilumine todo o recinto. Essa organização espacial facilita o ideal proposto por esse projeto: que as pessoas, dentro das instituições de correção, fossem vigiadas constantemente ou que, ao menos, temessem essa condição, sem que os guardas estivessem efetivamente inspecionando as celas e os prisioneiros. A visibilidade, assim, torna-se uma armadilha para os vigiados.³¹⁴

Essa proposta, quando criada, visava à aplicação em qualquer local onde fosse desejável manter o controle sobre certo número de pessoas: hospitais, fábricas ou escolas. Aplicado inicialmente à reforma das prisões, o projeto poderia atingir objetivos muito maiores, como os de reformar a moral, a saúde e/ou o trabalho nas fábricas. Assim, não se tratava apenas de um projeto arquitetônico, mas de uma lógica para o gerenciamento da "multiplicidade de indivíduos, com o mínimo de esforço".³¹⁵ Foucault argumenta:

O Panóptico não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar e qualquer uso específico.³¹⁶

O panoptismo seria a generalização desses mecanismos disciplinares, que garantem a submissão das forças e dos corpos. A prisão é produto desse processo jurídico e disciplinar, que posteriormente se espalha por todo o corpo social, através dos mecanismos panópticos de punir os indivíduos, através da internalização da vigilância. Na prisão, os corpos são catalogados, controlados e investidos dessa internalização. Parece

olhar genealógico de Michel Foucault em Vigiar e Punir. Dissertação de Mestrado. IFCH – Unicamp, 2008, p. 154.

³¹⁴ Ibid. VIEIRA, p. 154.

³¹⁵ Ibid., p. 155.

³¹⁶ FOUCAULT. 1977. Op.Cit., p. 170.

haver pouco espaço para a resistência e criação de subjetividades que escapem ao controle. Rosângela Rennó, por meio de seu olhar artístico, cria interferências poéticas nesses rígidos processos disciplinares, ainda em voga no contexto prisional brasileiro.



Nas instituições penais, a fotografia adquire a função da razão e do conhecimento, num modelo orientado pela pan-óptica.³¹⁷ Interessada nessa documentação, Rosângela Rennó apropria-se de arquivos criminológicos da Penitenciária do Estado, localizada no complexo do Carandiru, em São Paulo e desenvolve uma série intitulada *Cicatriz* (1996-2003).

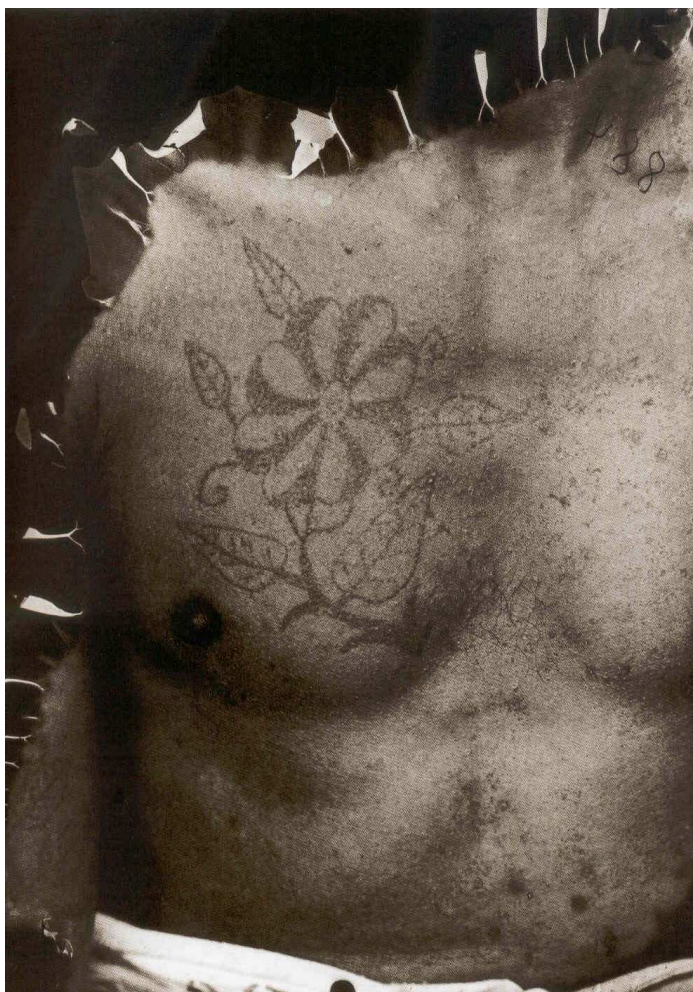


Imagem 49 – Rosângela Rennó.
Série *Cicatriz*, 1996-2003.

³¹⁷ FABRIS. Op. Cit., p. 45.

São fotos dos corpos de presos, principalmente de suas marcas corporais, escarificações e tatuagens. Nas prisões, Rennó evidencia que o poder do olho que fotografa recai sobre o mais íntimo dos corpos e também sobre a relação do indivíduo com seu próprio corpo. Hoje em dia, a tatuagem saiu da clandestinidade e afastou-se de uma imagem negativa que por muito tempo carregou, principalmente por ter sido associada às classes laboriosas, tidas como perigosas. Usada por inúmeras sociedades associada aos ritos de passagem, na atualidade, a tatuagem adquiriu ares de um primitivismo moderno que marcam signos flutuantes entre as “tribos urbanas”.

O arquivo do Museu Penitenciário de São Paulo possui inúmeras fotografias, o que chamou a atenção de Rennó para a necessidade de intervenção e organização desse acervo que estava abandonado e em processo de decomposição. Anna Teresa Fabris destaca, a partir de um depoimento de Rennó que,

Cicatriz é resultado da apropriação e da seleção de um conjunto de imagens que integram um acervo de cerca de 1.800 fotografias de tatuagens, realizadas, provavelmente, entre as décadas de dez e quarenta, na Penitenciária do Estado (Complexo do Carandiru, São Paulo), pelo psiquiatra José de Moraes Mello. O arquivo de tatuados da seção de Medicina e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo era organizado por um sistema de fichas, nas quais as tatuagens eram ordenadas em treze categorias – étnicas, profissionais, amorosas, políticas, criminais, passionais, obscenas, hieráticas, ornamentais, afetivas acidentais, terapêuticas e não classificadas – com a indicação exata de sua localização anatômica.³¹⁸

A própria artista usa a noção de “corpos dóceis” formulada por Foucault, para compreender as tatuagens dos presos do Carandiru.³¹⁹ Em sua análise das fotos feitas por José de Moraes Mello, ela observou que existia um vínculo de proximidade entre a câmera e o corpo do prisioneiro. Vale lembrar aqui, que o início do século XIX foi marcado pelo discurso médico positivista e pelo determinismo biológico, como em Cesare Lombroso,

³¹⁸ FABRIS, Annateresa. “Identidades seqüestradas”. In *O fotográfico*. Etienne Samain (Org.). São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998, p., 266.

³¹⁹ Ibid., p. 267.

médico psiquiatra italiano, pai da antropologia criminal.³²⁰ Na lógica lombrosiana, além de se vigiar o corpo do prisioneiro, todos os lugares do mesmo são olhados, marcados e catalogados, coincidindo com o controle fotográfico iniciado por Bertillon, também no século XIX. Estas técnicas antropométricas são parecidas às das fotografias do Carandiru, embora Rennó note que essas últimas são mais fortemente de detalhes de intimidade do que as de J. A. Lassagne e Lombroso, que mostram os corpos de frente e de costas, em planos mais gerais.³²¹

Foucault afirma que o efeito mais importante do princípio do “panóptico” de Bentham é induzir no detento “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”.³²² Essa internalização do controle que tem nos presídios o grau máximo de eficácia exige a criação de espaços de sossego às normas, de afirmação de sensibilidades, de memórias e de amores. Katia Canton, curadora da exposição “Pele, Alma”, ocorrida em 2003, no CCBB-SP, comenta acerca da obra *Cicatriz*:

Uma santa, uma mulher, estrelas são perfuradas com tinta e agulha no peito desses homens, resgatando a uma vida encarcerada, anônima, cheia de privações algo de único, algum poder, alguma beleza.³²³

³²⁰ Cesare Lombroso (1835-1909) é figura central para a criminologia do século XIX. Ele criou teorias sobre como a hereditariedade e as doenças nervosas, por exemplo, teriam papel na delinquência. Estabeleceu uma tipologia dos criminosos, analisando estigmas fisionômicos, fisiológicos e psíquicos. Cf. RAGO, Margareth. “O complicado sexo dos doutores”. In. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 141-164.

³²¹ Rennó ainda não encontrou documentos que comprovem a ligação entre a Criminologia e a tatuagem nas fotografias de José Moraes de Mello. Assim, ainda não se pode traçar um paralelo seguro entre essa prática e a de C. Lombroso. FABRIS. Op. Cit., p. 267.

³²² FOUCAULT. 1977. Op. Cit., p. 177.

³²³ CANTON, Katia. “Pele, Alma”. In. Catálogo da exposição *Pele, Alma*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.



Imagem 50 – Rosângela Rennó.
Série **Cicatriz**, 1996-2003.

Algumas tatuagens utilizadas por Rennó para a produção da série mostram sereias, nomes e iniciais, rostos e símbolos religiosos. Essas imagens são fotografias em *close* de partes dos corpos dos prisioneiros. Sobre elas, a artista utiliza filtros, dificulta o olhar, imprime uma borda ou uma moldura. Essa intervenção faz emergir ao espectador um aspecto poético, a beleza de histórias impressas na carne desses homens anônimos. São dores, crenças, laços de amor e de amizade, práticas de resistência ao esquecimento.

No contexto penitenciário, as marcas corporais parecem também estar relacionadas a um desejo de contestação social, ou mesmo a uma espécie de assinatura

de si “pela qual o indivíduo se afirma em uma identidade escolhida”.³²⁴ Le Breton comenta, de maneira significativa, em seu livro *Adeus ao corpo*, que a tatuagem na prisão

(...) traduz uma resistência pessoal à eliminação da identidade induzida pelo encarceramento que entrega o tempo e o corpo à investigação permanente dos guardas. Para o detento, simboliza uma dissidência interna, sublinhando que a perda de autonomia é provisória, que o corpo permanece sua posse própria e inalienável, a marca não lhe pode ser subtraída.³²⁵

Philippe Artières possui uma interessante pesquisa sobre um arquivo penitenciário referente a tatuagens e marcas de prisioneiros, entre 1880 e 1910.³²⁶ Esses homens não deixaram nenhum registro, nem cadernetas, nem cartas. Foram esquecidos e são como sombras anônimas, cujas histórias somente eles mesmos contaram através de uma escrita sobre o corpo.

Sobre o antebraço, o torso, sobre a omoplata ou a coxa, eles escreveram uma data, um nome, iniciais, um rosto, um emblema, o nome de uma cidade, de um barco. Autobiografias defronte ao efêmero, eles imortalizaram os instantes singulares de suas vidas: um aprendizado em uma oficina, um amor perdido, uma batalha ganha, uma peregrinação feita. Corpos-cadernos, eles são os homens tatuados.³²⁷

A prática de fotografar os detentos, registrando escrupulosamente seus “sinais particulares” - com o objetivo de criar um fichário completo dos mesmos - acaba por dissolver o sentido daquelas tatuagens concebidas para distinguir e marcar as subjetividades, tornando-as “sintomas silenciosos de uma doença difusa, de uma dor inconfessável”, como destaca Jacopo Visconti.³²⁸ São estas evidências ocultas que Rennó

³²⁴ LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas-SP: Papirus, 2003, p. 40.

³²⁵ Ibid., p. 40.

³²⁶ ARTIÈRES, Philippe. *A fleur de peau – médecins, tatouages et tatoués, 1880-1910*. Paris: Allia, 2007.

³²⁷ Ibid. p. 07.

³²⁸ VISCONTI, Jacopo Crivelli. “Evidências ocultas”. In. *Shattered dreams : sonhos despedaçados : Beatriz Milhazes | Rosângela Rennó*. São Paulo: Fundação Bienal, 2003.

destaca das imagens que, originalmente, haviam sido produzidas para aperfeiçoar mais e mais o arsenal de controle.

Às imagens dos corpos de presos associou textos sobre crimes, utilizando o mesmo método do *Arquivo Universal* e formulando uma crítica à sociedade fragmentada pelos limites do crime, da sanidade e da loucura, “no círculo vicioso das gerações carcerárias”.³²⁹ Herkenhoff comenta que “as cicatrizes, nesses textos, são marcas tanto físicas quanto metafóricas. São marcas na alma porque são marcas no corpo. A pele que se tatua é a pele do cubo branco, território da arte”.³³⁰ Em um dos textos selecionados pela artista, que são expostos junto com as imagens dos corpos tatuados e escarificados, lê-se:

Aos 35 anos, depois de cumprir dois anos e dois meses de prisão por assalto à mão armada, Z. foi posto em liberdade às 15h30m de ontem com as roupas do corpo: um par de sandálias de dedo gastas, uma calça jeans surrada e uma camisa pólo já um tanto puída no colarinho. Nos bolsos, apenas fotografias da família, um maço com cinco cigarros um tanto tortos, um isqueiro descartável e R\$4 reais oferecidos por um colega de cela, além do pedaço de papel que o identifica como ex-presidiário em liberdade condicional.³³¹

³²⁹ Cf. SANTO, Sílvia Maria do E. *Ação cultural: relato de três experiências de mediação em arte contemporânea*. ECA-USP, São Paulo, 2001, p. 82.

³³⁰ HERKENHOFF. Op. Cit. p. 189.

³³¹ Texto pertencente à obra *Arquivo Universal*. Cf. *O arquivo universal e outros arquivos*, Op. Cit.

Aos 36 anos, depois de cumprir dois anos e dois meses de prisão por assalto a mão armada, Z. foi posto em liberdade às 15h30m de ontem com as roupas do corpo: um par de sandálias de dedo gastas, uma calça jeans surrada e uma camisa pólo já um tanto puída no colarinho. Nos bolsos, apenas fotografias da família, um maço com cinco cigarros um tanto lortos, um isqueiro descartável e R\$4 reais oferecidos por um colega de cela, além do pedaço de papel que o identifica como ex-presidiário em liberdade condicional.



Imagem 51 – Rosângela Rennó.
Série **Cicatriz**, 1996-2003.

Para não ser cúmplice dessas violências, da mecanização fria e anônima, a artista revira poeticamente a situação técnica, parecendo notar a dramaticidade existente na instituição penal brasileira. Foucault, acerca do sistema panóptico, comenta que o modelo proposto por Bentham havia sido inspirado no zoológico de Versalhes e que, na época de Bentham, este zoológico não mais existia, sendo os animais substituídos pelo homem, mantendo-se a preocupação análoga da observação individualizante.³³² O surpreendente nessa lógica parece ser não somente o tratamento inumano dado aos prisioneiros, mas a relação assujeitadora que a modernidade construiu com a esfera animal de nossa condição. Vigilância internalizada e constante, docilidade nas expressões tidas como “baixas”, sob a pena de uma autopunição severa: é como se os instintos, memórias vibrantes e a sexualidade – sempre furtivos - precisassem ser continuamente contidos.

Rosângela Rennó, por meio de temas pesados socialmente, como cicatrizes e marcas corporais de indivíduos marginalizados e excluídos, apresenta uma grande delicadeza artística. *Cicatriz* parece associar as concepções lombrosianas ao modelo

³³² RAGO, Margareth. “Rir das origens”. In. Rosa Maria Hessel Silveira, (org.). *Cultura, Poder e Educação*, 01 ed., Canoas, 2005; “Foucault e o zoológico do rei”. In. VEIA-NETO, A.; ALBUQUERQUE, Durval (Org), *Foucault*. No prelo.

panóptico, formulando uma crítica da fotografia que, no contexto prisional, torna-se instrumento de definição e coerção do Estado sobre as populações. Não deixando de gerar uma crítica contundente a essas violências culturais, Rennó exerce uma potência desestabilizadora por meio de suas obras, ao encontrar momentos destoantes nesse mar de imagens, instantes de suavidade que vêm dos lugares mais inesperados. A artista encontra repouso onde parecem não existir brechas ou linhas de fuga, como nas prisões. Em meio a fotografias esquecidas, produzidas com o propósito do controle social, encontra espaços de denúncia, mas também de sossego às normas, criando beleza onde havia sujeição.



Imagem 52 - Rosângela Rennó.
Série Vermelha (Militares),
2000-2003.

Série Vermelha (Militares, 2000 - 2003) apresenta fotografias antigas de homens e meninos trajando uniformes militares, em poses hieráticas. Com a contundente interferência da artista, cria-se nestas imagens uma vedação vermelha quase total, que salienta significados pouco visíveis das mesmas. À distância, essas obras são como retângulos monocromáticos, mas, ao nos aproximarmos, é possível vislumbrar aos poucos as imagens fantasmáticas daqueles homens e meninos que, como notou Tadeu Chiarelli,

aparecem “perdidos no tempo e na cor, que parece querer tragá-los em definitivo”.³³³ Chiarelli atenta que, por outro lado, a cor vermelha possibilita uma série de associações simbólicas conflitantes entre si, por exemplo, pela simbologia da tragédia contra a do amor e do sexo. Paulo Sérgio Duarte comenta que é o crepúsculo da imagem e a noite da palavra que Rosângela oferece ao público, num lusco-fusco cor de sangue que banha os militares:

Ninguém esquece a disciplina da pose. Num átimo, diante da câmera, somos todos militares. Uma suástica no braço e uniformes no estúdio doméstico do fotógrafo. Um senhor de farão posa orgulhoso, mas sem exagero, como se seus bordados em ouro fossem pinturas sobre a pele de um autêntico guerreiro índio. O antropólogo moderno também sabe: depois das seduções das estruturas, não se transpõe o sentido, a história não se repete, o bordado nunca será tatuagem.³³⁴

A imagem militar seguramente possui conotações e regras rígidas e duradouras, mas ela pode ser compreendida por meio das colocações apresentadas acima. Em *Série Vermelha*, é o apagamento o que mais chama a atenção do espectador, anunciando uma crítica dos usos destas imagens como referencial simbólico do masculino. Virilidade, autoridade, força e rigidez: em sua névoa vermelha, essas construções acerca da imagem militar são dissipadas e tornam-se os espectros longínquos desses homens e meninos. Ao processo de apagamento vem acompanhada uma sensação contraditória de afeto por estes indivíduos, que surgem numa espécie de prisão eterna das organizações sociais, repetindo incansavelmente gestos viris que muitos outros já repetiram. Esta sensação perante a série não pertencia ao propósito inicial de Rennó, que pretendia apagar qualquer tentativa de glorificação associada à pose típica do *portrait bourgeois*, pois, o que mais pesou no momento de reunir e escolher as imagens “e que de certa forma ridicularizava a idéia de ‘glória’”, segundo a própria artista, “era a questão da vaidade masculina associada ao uso de uniformes”. De maneira irônica ela explicita sua ambição crítica inicial: “Homem gosta de uniforme, acredita que ele lhe confere poder”.³³⁵

³³³ CHIARELLI, Tadeu. “Apropriação/ Coleção/Justaposição”. In. Catálogo para a exposição *Apropriações/ Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

³³⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. “Para reler o vermelho e o negro”. In. *Apropriações/ Coleções*. Op. Cit.

³³⁵ RENNÓ, Rosângela Rennó: *depoimento*. Op. Cit, p. 20.



Imagem 53 - Rosângela Rennó.
Série Vermelha (Militares),
2000-2003.

Rennó produz uma espécie de esgotamento de possibilidades de enxergarmos esses indivíduos criando uma dificuldade prática (por meio da manipulação das fotos), que sugere a incapacidade mesma de compreensão do masculino. Poeticamente, a obra captura as formas de representação constantemente tidas como naturais e as reverte, apresentando suas densidades e complexidades. Esse esgotamento vem acompanhado de um plano intenso, muito belo, forjado por uma artista que parece ser capaz de enfrentar os vazios das representações e de formular novas perspectivas para o diálogo entre as subjetividades, masculinas, femininas...

Reler as imagens, mas também seus tons; repensar os dramas e intensidades do vermelho e do negro numa cultura bastante rígida, e não só para o feminino. Rennó destaca a tragédia da guerra e o luto das mulheres; o sangue, o amor e o sexo, mas também a morte. E se o negro, em Rennó, é o ponto culminante da filtragem da luz, onde todas as imagens possíveis aparecem mergulhadas no mar do esquecimento, ele parece nos colocar frente a frente com uma questão implacável: a necessidade mesma de retermos as cores com as quais pinta-se o mundo. O romance possível, ainda que existam muitas barreiras a desfazer, surge do enfrentamento com aquilo que mais violentamente nos revolta; da delicadeza com a qual Rennó mostra o esgotamento de possibilidades de nos reconhecermos em imagens, revelando a intensidade muda e enigmática da própria condição humana. Ao nos levar a confrontar nossa própria face encoberta por névoas, cores e sombras, Rennó parece desconfiar das superfícies claras que proclamam assegurar a estabilidade e a ordem: desfaz nosso rosto e nos deixa com a grande interrogação, com a inquieta experiência de não-saber.



Em *Cerimônia do Adeus* (1997-2003), Rennó apresenta fotografias digitais realizadas a partir de negativos fotográficos que ela adquiriu em um estúdio de retratos de Havana, Cuba, em 1994. São as fotografias do adeus dos recém casais, que provavelmente se despedem dos familiares e amigos, após a cerimônia do casamento, e vão às núpcias. Apagados e escurecidos, os casais posam para a câmera, acenando para o passado e marcando o rito simbólico representado pelo casamento. Por outro prisma, o título *Cerimônia do Adeus* sugere uma outra relação mais densa, que surge a partir de seu tom fúnebre, se pensarmos que ele também é nome de uma obra de Simone de Beauvoir, onde ela narra os últimos anos de convivência com Jean-Paul Sartre, antes de seu falecimento.³³⁶

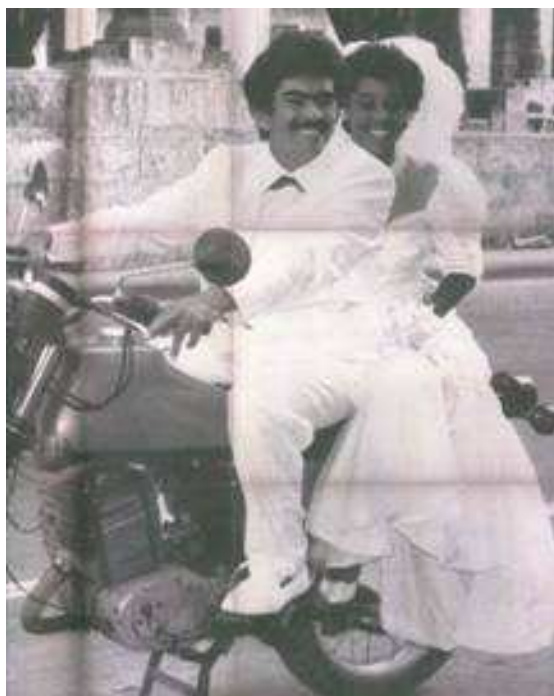


Imagem 54 - Rosângela Rennó.
Série Cerimônia do Adeus (1997-
2003).

³³⁶ BEAUVOIR, Simone. *Cerimônia do Adeus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

É dentro do universo da familiaridade e dos álbuns de família que Rosângela Rennó introduz um clima fantasmagórico em suas obras, principalmente por meio do tema do sujeito melancólico, de imagens que reivindicam a nostalgia de uma identidade perdida. A apropriação de imagens antigas, já envelhecidas pelo tempo ou manipuladas pela artista para que adquiram um aspecto de apagamento, produz o efeito de desconstrução das identidades. Muitas vezes, é preciso um esforço para que se veja aquilo que o tempo está apagando. Assim, a artista incide sobre o tema do casamento como célula produtora de álbuns de família, onde a fotografia exerce o congelamento mítico da coesão afetiva.³³⁷

No mundo pós-revolução sexual, o casamento não possui mais a importância de outrora. O casamento “monogâmico indissolúvel” enfraquece-se após a década de 1970, e hoje, virou coisa do passado. Rennó parece explicitar essa transformação, o enfraquecimento de um rito que perde sentido, transformando-se em álbuns escurecidos, velharias e fotos esquecidas. Se o casamento, atualmente, adquiriu novas significações sociais, a artista não nos permite esquecer do imaginário sólido que o cerca. São marcas de subjetividades construídas por meio do rito fotográfico, pois a fotografia, nestes termos, é necessária para a afirmação e prova da experiência vivida.

Nesse sentido, a partir da sutileza de sua poética, Rosângela Rennó elabora essas perspectivas críticas e vincula-se ao debate da desconstrução de identidades fixas e “naturais”. Margareth Rago indica como a sexualidade feminina foi apropriada, desde o século XIX, pelos discursos médicos, bastante misóginos.³³⁸ A figura da “rainha do lar” conforma-se, na passagem para o século XX, em oposição à figura da *femme fatale*: a primeira, asséptica, vigilante e assexuada; a segunda, noturna e sedutora. As polarizações entre a mãe dedicada e higiênica e a prostituta extravagante deixaram poucos espaços de construção subjetiva às mulheres, pelo menos até a década de 1960.

Em *Histórias do Amor* (1992-2003), Rosângela Rennó apresenta apenas textos que comentam alguma fotografia, sem, no entanto, apresentá-las ao espectador. Num texto da série, é narrada a história de um casal procura tirar a foto perfeita da cerimônia, mas

³³⁷ HERKENHOFF. 1997. Op. Cit. p. 134.

³³⁸ Cf. RAGO. 1991. Op. Cit.

bate a foto dias após o casamento, já que no dia o tempo estava fechado e a foto não sairia boa. Caso essa manobra não ocorresse, o risco seria guardar uma lembrança frustrante de um momento especial. A fotografia ideal do casamento é tomada como a prova incontestável da excelência dos votos, o certificado para a posteridade desta promessa de felicidade. O que está em questão, portanto, é a crítica de que a experiência parece somente ter valor por meio da comprovação das imagens. Susan Sontag problematiza essa obsessão contemporânea por fotografias, investigada por Rennó:

Não seria errado falar que as pessoas têm compulsão pela fotografia, fazendo da própria experiência uma maneira de ver. Ao cabo, ter uma experiência torna-se sinônimo de fotografá-la, e participar de um acontecimento público passa a ser cada vez mais equivalente a vê-lo através da fotografia.³³⁹

Esta compulsão pela fotografia, seja como construção social da identidade ou como marca atemporal da experiência leva a considerarmos as práticas de guarda da memória, principalmente as relações da mulher com o culto fotográfico, especialmente com o imaginário que liga o feminino à conservação da memória familiar. Em que pesem estas considerações, é interessante notar o que Alexandre Ricardo Santos apresentou a respeito do imaginário oitocentista.³⁴⁰ Também para este autor, é preciso considerar as relações estabelecidas entre a mulher e a fotografia, no que tange à associação cultural do feminino com a responsabilidade pela memória familiar.³⁴¹ Adverte, porém, que mesmo embuídas desta função, as mulheres precisam sempre inserir-se no código fotográfico que privilegia uma visão masculina do mundo. Assim, segundo Santos, toda uma carga de gênero pode ser percebida nas fotografias deste período, pois a prática fotográfica vinha acompanhada das informações morais do *êthos* masculino:

A dominação masculina está presente não somente no nu fotográfico, mas também no retrato, de homens ou mulheres. É ela que estabelece para cada corpo a regra de

³³⁹ SONTAG. Op. Cit., p. 24.

³⁴⁰ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação de mestrado para ECA-USP, São Paulo, 1997.

³⁴¹ Cf. PERROT, Michele. “Práticas da memória feminina”. *Revista Brasileira de História* (São Paulo), vol. 9, n. 18. Ago/set, 1989.

atuação ideal diante da câmera objetiva, onde os fotógrafos exercem o papel de juízes da visualidade ideal para a sociedade.³⁴²

Na série *Cerimônia do Adeus*, esse aspecto da construção das identidades por meio da fotografia é bastante presente. A partir da exposição de inúmeras imagens que, no fundo, aparentam ser sempre a mesma, Rennó critica a homogeneização das experiências afetivas e a necessidade de reprodução incansável de um mesmo código sexual. Leia-se aí “heterossexualidade compulsória”, que é fundada na ordem do político, na fundamentação do poder.³⁴³ Ainda é possível pensar como, no âmbito da crítica feminista, o casamento constitui-se como o “contrato sexual” que historicamente restringiu as mulheres ao universo doméstico e à obrigatoriedade da maternidade.³⁴⁴ Para Carole Pateman, “o “contrato sexual” é o binário sexuado e biológico, implícito na constituição e justificação da sociedade civil excludente do feminino, em esferas separadas do “público /privado””.³⁴⁵ Se o contrato social é fundador da sociedade civil, Pateman indica como ele ignora a divisão primária do humano em duas naturezas distintas, ou seja, em nossa cultura, as mulheres encarnam a submissão enquanto os homens a liberdade.

³⁴² SANTOS. Op. Cit, p. 200.

³⁴³ Cf. WITTIG, Monique. *La pensée straight. Questions Féministes*. Paris : Ed. Tierce, fevereiro, n.7, 1980.

Apud. SWAIN. 2002. web. Op. Cit.

³⁴⁴ Cf. PATEMAN, Carole. *O Contrato sexual*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

³⁴⁵ SWAIN. 2002. web.



Cerimônia do Adeus



Imagem 55 - Rosângela Rennó.
Série Cerimônia do Adeus (1997-2003).

Podemos avançar nesse âmbito, mediante os argumentos de Judith Butler a respeito da performatividade do gênero.³⁴⁶ O gênero não é escrito no corpo como se este fosse um meio passivo, sobre o qual se inscrevem os significados culturais. Esta autora empreende uma longa observação dos modos através dos quais as fábulas de gênero estabelecem e fazem circular sua denominação errônea de fatos naturais, questionando os impasses de definirmos o gênero como uma interpretação cultural do sexo:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de um significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem que designar

³⁴⁶ BUTLER. 2003. Op. Cit.

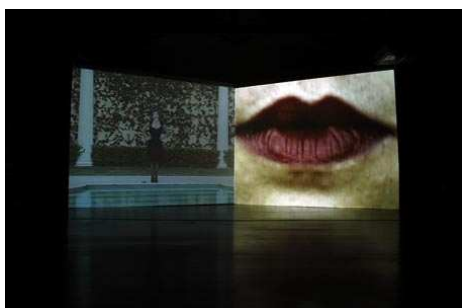
também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos.³⁴⁷

Portanto, o debate se desloca do sentido da inscrição do gênero sobre o corpo para o da compreensão dos aparatos culturais que organizam o encontro entre o instrumento e o corpo. O intuito é o de percebermos quais intervenções são possíveis nessa repetição ritualística. O pensamento de Butler visa reformular, desse modo, a noção de gênero, para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e que ocultam, assim, a própria operação da produção discursiva. As obras de Rosângela Rennó questionam os modos de conformação das identidades pelo ato de fotografar, e podemos melhor compreendê-las por meio da desconstrução formulada pela crítica feminista atual, evidenciando como o gênero é um dos modos de construção dramática e contingente de sentido.³⁴⁸ Considerando o gênero como intencional e *performático*, é possível evidenciar as normas do mesmo que permitem as ficções sociais vigentes, como o próprio fenômeno da crença em um “sexo natural”.

Rennó apropria-se de imagens, por exemplo, em *Cerimônia do Adeus*, que foram produzidas dentro das normas sociais que privilegiam a visão masculina, onde o próprio casamento opera como estratégia de construção de uma ficção cultural. A ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero é criada, portanto, por meio da estilização do corpo e dos gestos. Muitas vezes o âmbito das relações íntimas serve para reafirmar a necessidade e naturalidade desses atos de gênero, sendo a fotografia do casamento uma das construções que servem para fortalecer esses atos e sustentar a divisão binária das identidades.

³⁴⁷ Ibid. p. 25.

³⁴⁸ Ibid. p. 25.



3.4 ESPELHO DIÁRIO

Rosângela Rennó trabalhou a questão da identidade feminina na vídeoinstalação *Espelho Diário*, apresentada pela primeira vez em 2001, no Museu do Chiado, em Portugal. O título da instalação remete ironicamente ao tablóide britânico *The Daily Mirror*, conhecido por seu caráter sensacionalista. Ao mesmo tempo, alude à própria montagem da instalação, pois duas cenas são projetadas em duas telas instaladas lado a lado, que possuem um ângulo obtuso, o que sugere a idéia de um espelho, tendo a duração de duas horas. Esse trabalho foi realizado por meio da Bolsa Vitae de Arte e da Bolsa Guggenheim.

Espelho Diário é criado a partir de uma coleção singular. Nessa obra, Rosângela Rennó interpreta inúmeras situações envolvendo personagens femininas: são políticas, defuntas, pesquisadoras, donas de casa, delegadas, mães, prisioneiras, empregadas, sem-teto, cabeleireiras, violentadas, socialites, artistas, noivas, evangélicas, putas, etc. – todas chamadas **Rosângela**.

Nos vídeos, a artista executa breves monólogos íntimos, onde essas diferentes mulheres discorrem sobre a prisão, o casamento, a morte, a pobreza e a violência, etc. - temas inspirados em notícias recolhidas durante oito anos na imprensa diária brasileira. Rosângela



Imagem 56 - Rosângela Rennó. **Espelho Diário**, 2001, fotografias da vídeoinstalação.

Rennó colecionou esses recortes que eram relacionados à suas homônimas entre os anos de 1991 e 1998? e, juntamente com a escritora Alicia Duarte Penna, organizou o material peculiar e montou o roteiro da vídeoinstalação. Os acontecimentos apresentam-se cronologicamente e são fragmentos de fatos cotidianos de 133 mulheres, condensados em 105 dias do ano, por meio do texto do diário escrito por Alicia Penna. Esses registros foram organizados por data de ocorrência, profissão e ocupação das mulheres e, na vídeoinstalação, as personagens surgem numa diversidade de cenários e de vestimentas. Rosângela Rennó explica a estratégia utilizada na obra:

Os fatos verídicos coletados perfazem 105 dias de um ano de vida de um personagem impossível e improvável, cujo nome é igual ao meu próprio nome, o que significa que a liberdade temporal do diário, traduzida em 365 dias de um ano foi condensada. O tempo da personagem é tão singular quanto é a sua personalidade, pautada pela fragmentação e multiplicidade... a simplicidade, a ausência de artificialismo e o controle rígido da 'teatralidade' trabalham com a finalidade de apontar mais para a impossibilidade de identificar-me com as 133 Rosângelas do que tentar superpor-me a elas. Desnecessário dizer que a auto – referência no Espelho Diário é deliberada e ironicamente contrária àquela que normalmente orienta um enorme volume de obras contemporâneas de arte.... afinal, tratava-se

de um exercício de colocar em minha boca as palavras da outra, sem que qualquer uma das duas deixasse de ser ela mesma, ao mesmo tempo em que uma poderia falar por todas as 'outras'.³⁴⁹

Nesse diário imaginário, a artista parece apresentar uma reflexão acerca da identidade brasileira, a partir de vozes femininas dissonantes, mostrando uma multiplicidade que é bastante divertida se contrastada com a tipificação identitária assegurada pelo nome próprio. Como as projeções parecem espelhar-se umas na outras, o efeito de multiplicidades faz com que Rosângela Rennó perca sua própria face, mesclando-se com liberdade em experiências de *outras* mulheres.

Rosângela Rennó faz um desvio em sua estratégia recorrente de apropriação de imagens abandonadas, recortando então histórias cotidianas que poderiam referir-se a quaisquer Marias, Robertas, Gabrielas... Se antes a artista havia colecionado notícias de jornais que traziam referências a imagens fotográficas, por exemplo, em *Histórias de Amor*, nessa vídeoinstalação, ela transita de modo diferenciado por essas memórias fugidias, recriando histórias de mulheres que, apesar das datas projetadas pelo vídeo, parecem desaparecer no tempo e no espaço.

Um diário é também um "arquivo de si", conforme Artières, onde é possível, no curso da escrita, recriar-se de maneira autônoma.³⁵⁰ Na obra de Rennó, o que surge de modo impactante é uma sensibilidade para reavaliar estratégias de fixação da identidade, sobretudo feminina, já que ela compõe um retrato de si às avessas, forjado por histórias singulares, que exibem de modo trágico, mas também hilário, esteriótipos, desejos e dificuldades do cotidiano de mulheres no Brasil contemporâneo.

Relatos de uma vida impossível, anunciada de modo surpreendente no início do vídeo por uma locução de Cid Moreira, que desconcerta pelo tom espetacular e pelos erros

³⁴⁹ Descrição de Rosângela Rennó sobre a vídeoinstalação *Espelho Diário*, web. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=204>

³⁵⁰ ARTIÈRES. Op. Cit., p. 34.

de concordância nominal: “somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódica, este singular plural...”. Rennó mostra-nos um outro muito próximo a nós. Vozes que se contradizem, como a da jovem rica que, em 23 de janeiro está deitada na cama e repassa os compromissos diários em sua agenda - do *personal trainer* ao cabeleireiro -, ou a mulher sofrida da favela, que em 1º. de abril reage à obrigatoriedade de enviar os filhos à escola, sob pena de ser presa:

Se não tem escola, prende. Se não tem roupa, prende. Se não tem comida, prende (...). Aí vai ficando todo mundo sem pai nem mãe. Aí aproveitam e prendem eles [os filhos] também. Assim resolve o problema: os pobres dentro da cadeia e os ricos se esbaldando do lado de fora. Pronto. Acabou o problema. (*Espelho Diário*, trecho da tela direita).

Denunciando as injustiças sociais e criticando a miséria, Rennó empreende um discurso político, que perpassa muitas de suas obras. Perante as notícias de jornal de *Histórias de Amor*, somos tomados pelo exercício de imaginar uma imagem segundo nossas próprias referências e experiências pessoais. De modo semelhante, em *Espelho Diário*, os monólogos como o acima transcrito, levam a recriar a notícia, a pessoa e o acontecimento vivido, o que traz ao espectador a possibilidade de intervir ativamente na apreensão da obra.

A estratégia utilizada por Rennó de escolher histórias de jornais adiciona um tom sensacionalista à parte dos monólogos, já que os fatos que os inspiraram tiveram de ser suficientemente noticiáveis para que redações de jornais se interessassem por eles. Esse é o caso de histórias de assassinato e violência sexual, que possuem uma abordagem importante na vídeoinstalação. Em 23 de fevereiro, uma mulher “Rosângela” conta que começou investigando a morte da vizinha e que acabou descobrindo a morte de sua filha. “Eu sou a notícia”, ela diz. Em 2 de março, outra conta que no dia anterior foi encontrada morta, junto ao corpo de seus filhos, nos escombros do “Palace II”. Outra ainda, no dia 31 de março, confessa que atirou primeiro, mas como outra mulher pulou na sua frente, o tiro a acertou. Existe também uma “Rosângela” que conta, no dia 14 de maio, que querem

assassiná-la por queima de arquivo. A lista de crimes, de assassinatos e de acidentes é extensa e exhibe uma face do país, um cotidiano violento do qual participam mulheres de diferentes classes, raças e religiões.

A figura da mulher sedutora também aparece na obra, assim com a mulher que se veste de maneira inapropriada para conseguir romper um relacionamento. Uma outra “Rosângela” está contente por relacionar-se com um “homem público”, o que lhe confere status social. É interessante a figura da noiva que procurou um companheiro numa agência de casamentos. Perante a câmera, vestida de branco, essa “Rosângela-noiva” treina cumprimentos, que possivelmente serão reproduzidos aos convidados durante a festa. Por fim, lambe os lábios de modo sensual e diz: “Fiquei assim, profissional. Fui na agência de casamento e disse: ‘quero uma companhia, amor não’, como quem encomenda um vestido cinza, para todas as horas iguais. Um uniforme”.

Recriando-se discursivamente e burlando as práticas fixadoras das identidades, Rennó empreende uma aventura por outros territórios. Pedro Lapa descreve o impacto dessa obra.

[Para Rosângela Rennó,] (...) não se trata de reclamar uma identidade fundada numa mais-valia de expressão, normalmente tão reclamada pelos pressupostos humanistas, mas de inscrever o que é absolutamente casual e singular nas suas vidas apesar de qualquer ordem prévia que pretenda exercer o seu domínio categorial.³⁵¹

Lidando com a memória, com o esquecimento e com a identidade, Rennó produz um diálogo com essas figuras femininas, ao mesmo tempo em que explicita as singularidades das mesmas. A obra revela, assim, a impossibilidade de categorizarmos a figura da MULHER, tradicionalmente associada à maternidade e a uma suposta essência biológica, em identidades atemporais e a-históricas. Indica, ainda, a diversidade de

³⁵¹ LAPA, Pedro. Texto do catálogo da exposição *Rosângela Rennó. Espelho Diário / Daily Mirror*. Museu do Chiado, Lisboa, 2001.

experiências, de marcas do passado e de crenças culturais que constituem a vivência feminina no Brasil contemporâneo, muitas vezes marcada pela subordinação ao imaginário masculino, como é o caso de “Rosângelas” que incorporam atitudes machistas ou que encontram sentidos afetivos nos papéis tradicionais de mãe dedicada, esposa fiel, amante sedutora.

As transformações na percepção do tempo e nos papéis de gênero são abordadas de modo poético em um trecho de *Espelho Diário*. Em alguns momentos da vídeoinstalação, surgem textos de diários, escritos na tela do computador, dentro do programa Word. No dia 21/07, lê-se:

Ontem nós fizemos testes para descobrir a composição das tintas. É impressionante a variedade de tintas que foram usadas em cada aquarela, o que comprova que elas foram pintadas há quase 100 anos, naquele tempo em que as tintas eram feitas especialmente para cada quadro, assim como as portas e as janelas, para cada casa, as roupas e os sapatos, sob medida. Nesse tempo, um bolo era feito com 24 ovos e, enquanto se batiam os ovos na enorme bacia, conversava-se, vigiava-se a roupa quarando, as frutas amadurecendo no pé, e o bolo era isso tudo, assim como a aquarela ainda é. Por isso, enquanto devolvemos às aquarelas suas cores – e isso pode levar semanas, meses, anos – estamos restituindo o tempo ao tempo, o modo de fazer, ao que está se desfazendo (*Espelho Diário*, trecho da tela direita).

O trecho permite associações com a delicada prática artística de Rosângela Rennó. Esse trabalho de valorização do passado, empreendido pela artista, conecta-se aos escritos de Éclea Bosi, que a partir da lembrança de velhos, traz importantes contribuições a respeito da memória coletiva. Bosi compreende como a sociedade em que vivemos rompe o elo entre as gerações, ao mesmo tempo em que desvaloriza o saber que advém da experiência.³⁵²

Nesse trecho de *Espelho Diário*, o fazer artístico, a aquarela, liga-se pela lenta feitura e atenção aos detalhes à preparação de um bolo e às tarefas domésticas. De modo singular, as cores delicadas e transparentes da aquarela iluminam uma vida feminina

³⁵² BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade, Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

tradicional. A artista parece sugerir como o cuidado e a lentidão, prezados em outros tempos, foram agora esquecidos e substituídos por práticas de eficiência e de rapidez. Ela enfatiza o fazer artesanal no mundo das máquinas e o tempo lento desse fazer, num mundo da velocidade e da falta de tempo. A arte ligada à vida, a tarefa de restituir “o tempo ao tempo”, como diz o diário, são necessárias para agregarem-se beleza e valor aos arquivos.

Essa é uma preocupação que permeia inúmeras obras de Rennó. Mais do que mergulhar num universo íntimo, investigando a própria subjetividade, a artista têm se preocupado em estabelecer contatos e traçar novas possibilidades de sociabilidade, por meio de um diagnóstico sagaz do presente.

Em seus trabalhos, Rosângela Rennó trata intensamente do tema da memória, apresentando *apagamentos* que revitalizam o olhar. Ela imprime em cada obra uma modificação, uma cor, uma luz, um escurecimento quase total. São filtros integrados à obra original, intervenções que criam, às vezes, uma dificuldade de ver. Assim, a artista permite ao espectador apreender imagens abandonadas e comuns de modo mais delicado. Como se a própria fotografia se posicionasse àquilo que está ali retratado, Rennó deixa-nos perceber mais intensamente as sensações que cada imagem nos traz. Sublinha sua força estética e política, convidando o espectador a participar da obra.

Foucault, em seus últimos trabalhos, abordou o tema da estética de existência, indicando como há espaço de resistência aos saberes e poderes, por meio da constituição de si.³⁵³ Michel de Certeau, ao trabalhar o conceito de “artes de fazer”, mostrou que o sentido das crenças e das práticas culturais podem ser transformados, por meio de atos de seleção e criação.³⁵⁴ Rosângela Rennó capta algo que pode participar do controle normativo da sociedade, como o registro fotográfico médico, jornalístico ou policial e perturba a equação. Suas imagens se tornam críticas ao próprio arsenal de controle que as produziu e passam a registrar criações libertárias e inúmeras boas surpresas.

³⁵³ Cf. FOUCAULT. 2001. Op. Cit.

³⁵⁴ Cf. CERTEAU. Op. Cit.

DEVIRES IMPREVISÍVEIS



(...) encontramos-nos além dos corpos instituídos, delimitados pelo traço invisível dos valores sociais, em pleno domínio da criatividade, mesmo se nossa experiência-como-mulher-no-mundo nos determina um ponto de ancoragem.

Tania Swain

O movimento artístico feminista da década de 1970 explorou seriamente os pré-requisitos fundamentais que constituíam a arte e o valor artístico em conformidade com as suposições dominantes da estética euro-americana, pós II Guerra Mundial.³⁵⁵ Laura Cottingham compreende que, por meio da premissa “o pessoal é político”, as artistas feministas desse período geraram uma transformação nos campos artísticos, produzindo uma “nova arte” inspirada nas possibilidades de ação do feminismo radical.

O movimento recusou o imperativo formalista e insistiu na importância do conteúdo, contestou o poder absoluto da história, favoreceu a produção coletiva, assegurou um lugar para a autobiografia, reivindicou o ofício, deu ênfase ao processo e a performance e talvez mais radicalmente, refutou a idéia de arte neutra, universal ou apenas propriedade dos homens.³⁵⁶

Segundo Cottingham, para captar grande parte da produção desse período, é preciso alguma compreensão da teoria feminista. A história é fundamental para tanto,

³⁵⁵ COTTINGHAM, Laura. “The feminist continuum: art after 1970”. In. GARRARD. Op. Cit. p., 276.

³⁵⁶ Ibid., p. 276.

sobretudo se pensarmos que essas obras discutem temas da experiência das mulheres e sua histórica desvalorização e exclusão cultural.

Nas décadas de 1980 e 1990, muitas artistas deixaram de lado o “movimento” feminista organizado, decisão em parte derivada da busca por outros espaços de crítica, com maior liberdade. Trabalharam mais sob uma “inspiração feminista”, ao abordar as diferenças existentes entre as mulheres, como a raça e a etnicidade, bem como a identidade sexual e passaram a tratar de temas como o lesbianismo, em alguns trabalhos.

A arte contemporânea influenciada pelo feminismo utiliza os temas de uma narrativa pessoal para a explicitação de uma exigência política. Outros artistas contemporâneos, não especificamente feministas, produzem trabalhos referenciados por esses modelos, onde o pessoal é visto como político. Félix Gonzáles-Torres, em suas obras, traz elementos pessoais para contrapor-se a sociedade homofóbica e refletir sobre a experiência de ser gay, durante a epidemia da AIDS.³⁵⁷

No Brasil, Heloisa Buarque de Holanda chamou a atenção para a prática artística de mulheres na atualidade indicando que, nesse novo *ethos*, destacam-se olhares voltados ao mundo, às práticas coletivas e às relações humanas.³⁵⁸ Para a autora, um traço surpreendente nos anos 1990 é a postura das novas artistas em reciclar os acervos materiais e simbólicos “que constituíram o universo feminino da já longínqua modernidade”.³⁵⁹ Ao utilizar materiais frágeis e tradicionalmente domésticos, como imagens de contos infantis, doces e confeitos, diários íntimos e bonecas, as artistas expressam críticas aos papéis femininos, numa manobra ácida de reflexão sobre as identidades:

Não dá para não lembrar do olhar microscópico e quase gótico de Ana Miguel em obras crudelíssimas como *O sentimento dos docinhos ante seu destino* e a instalação *I love you*, feita em cetim, veludo e crochê, e que reproduz teias de aranha com unhas pontiagudas emitindo doces murmúrios e movimentos de aprisionamento. E também de Rosana Palasyan, que narra, em delicadíssimos desenhos, quase iluminuras,

³⁵⁷ Sobre a produção de artistas homens brasileiros, que possuem uma atenção a fluxos femininos, Holanda e Herkenhoff comentam: “Falamos, portanto, de um fluxo feminino da linguagem que foi capaz de contaminar artistas que tinham uma porosidade generosa, como Hélio Oiticica e Tunga. Dito de outro modo, Hélio Oiticica e Tunga, no fundo, participaram de um fluxo feminino, como Leonilson e Ernesto Neto”.

HOLANDA e HERKENHOFF. Op. Cit., p. 72.

³⁵⁸ HOLANDA. “Novos Tempos”. Op. Cit. web.

³⁵⁹ HOLANDA e HERKENHOFF. Op. Cit., p. 95.

histórias de assassinato, estupro e violência. (...) *Os Kaminha Sutrinhos*, bonequinhos eletrônicos de Márcia X., não ficam atrás. Enfim, essas novas artistas, que dizem não querer mais nada com o feminismo, são o maior exemplo da vitória arrasadora das conquistas feministas.³⁶⁰

Essas relações entre a prática artística de mulheres e as reflexões feministas são visíveis nas anotações feitas por Paulo Herkenhoff, para a curadoria da exposição *Manobras Radicais*.

Manobras Radicais

Audácia estética

Riscos

Custo social e político. Bonomi.

Auto-exposição

Explicitação do desejo e da fantasia.

Transparência e sutileza

Contra-interdição

Potência dos pequenos gestos.³⁶¹

As artistas reunidas nessa dissertação, Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó, cada qual com suas particularidades, fazem emergir críticas e reflexões surpreendentes, trazendo à tona uma atitude de reação às violências simbólicas. Elas criticam a ficção de naturalidade do gênero e do corpo, os incansáveis investimentos proclamados pelo discurso médico e reiterados pelo jogo da mídia e a estratégia de produção de anonimato por meio das fotografias. É interessante observar essas produções nos termos apontados por Herkenhoff, como manobras que envolvem riscos políticos, audácia estética e um custo social. O desejo e a fantasia se fazem valer, expressos por um erotismo radical, que amplia as percepções sobre os corpos. Os pequenos gestos concentram problemáticas duras, estratégias de ataque às categorizações. A transparência e a sutileza são filtros impactantes ao lidar com o sofrimento, a memória e o interdito.

³⁶⁰ Ibid., p. 95-97.

³⁶¹ Ibid., p. 209.

Márcia X. desorienta o corpo, o sexo e o desejo, traçando na carne uma poética radical e ameaçadora. Seus objetos eróticos e infantis e suas performances transgressivas apresentam conexões com as críticas aos tabus sexuais e ao pensamento hierárquico e falocêntrico.

Foucault apreende como não se deve descrever a sexualidade como um ímpeto rebelde, que necessitaria de domínio constante. Ela aparece muito mais como “um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder”.³⁶² Márcia X. trabalha frontalmente com a mitologia erótica ocidental, ataca a banalização da experiência sexual produzida pela indústria pornográfica e embaralha os limites entre a suposta clareza da razão e o mundo lúdico.

A artista valoriza um erotismo plural e o desregramento, ao compor imagens que remetem a rituais antigos, a culturas onde a sexualidade compartilhava o espaço do sagrado, como ao desenhar falos com rosários. Desse modo, Márcia X. parece re-conectar o imaginário sexual à potência criativa, explorando novos lugares para o prazer em nossa cultura.

O embaralhamento dos signos, em suas obras, cria um jogo de multiplicidades que se contrapõe aos discursos universalizantes. O riso que isso nos provoca é também uma expressão libertária experimentada perante a movimentação constante que Márcia X. imprime ao mundo.

Fernanda Magalhães compreende a necessidade de repensarmos as divisões normal/patológico, saudável/doente e revela como as categorias binárias não dão conta de pensar as diferenças. Essa artista aborda as estratégias *biopolíticas* pelas quais esses enunciados adquirem caráter de verdade. Ela critica não somente as tentativas de imposição de uma norma de beleza ao corpo da mulher, mas compreende que tais investimentos produzem práticas sociais de difícil resistência, como a rejeição à organicidade e à gordura.

Políticos e feministas, seus trabalhos artísticos são uma denúncia às estratégias sociais de controle dos corpos e das subjetividades que confluem em problemas individuais e coletivos como a baixa auto-estima e os preconceitos. Por meio de uma intervenção em nosso erotismo, a artista apresenta corpos de mulheres gordas em poses

³⁶² FOUCAULT. 2001. Op. Ct., p. 99.

sensuais e convida ao abandono de um desejo plastificado. Questiona o poder médico, no que ele patologiza o excesso de peso e constrange aqueles que não se enquadram nas “taxas recomendadas” de gordura corporal.

Fernanda Magalhães, por meio de performances em que convida o público ao envolvimento e à autonomia, cria interferências poéticas que são um ataque ao individualismo. Positiva, assim, as experiências corporais e promove uma ponte entre a arte e a vida, onde o espectador é artista e acessa seu próprio corpo de modo estético. Corpos percorridos por fluxos, reconciliados com seus sentidos. Michel Onfray, um filósofo hedonista, afirma que experimentar o conjunto de nosso corpo é viver plena e totalmente.³⁶³ Fernanda Magalhães, em sua poética visual, empreende uma transformação de si, contrapondo-se aos estigmas sociais e permitindo-se constituir de modo mais livre. Inspira que façamos o mesmo, que disponibilizemos nossos corpos a um “mundo de energias e vitalidades que mostram Dionísio exaltado”.³⁶⁴

Rosângela Rennó revolve as imagens de arquivos públicos e privados. São identidades esquecidas e memórias apagadas – todas num imenso *Arquivo Universal*. Devolve-nos, por meio de seu olhar refinado, imagens que interrompem o fluxo da mesmice e que causam perplexidade. Destaca dentre fotografias abandonadas, um universo de sensações: solidão, morte, laços afetivos, amor – transfigurando a realidade e fazendo explodir da repetição uma intensidade, uma linha, uma diferença vibrante.

A artista interrompe o imenso fluxo de fotografias existente na contemporaneidade e contrapõe-se a alienação frente a imagens sociais. Volta sua atenção ao detalhe e assim ataca as práticas supostamente inocentes por meio das quais são esquadrinhadas as identidades. Abala o imaginário sobre as figuras femininas e critica os processos de apagamento social e de esquecimento. Se um mar de fotografias de homens e mulheres anônimos foi produzido com o propósito da identificação, Rennó cria interferências poéticas que denunciam o arsenal de controle.

Paulo Herkenhoff nota a teimosia da artista “em desconstruir jogos de subjetividade”, isto é, Rennó parece sempre promover um debate acerca dos usos da fotografia, lançando a imagem contra si mesma, perturbando a suposta “naturalidade” do

³⁶³ ONFRAY, Michel. *A Razão gulosa, filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 167.

³⁶⁴ Ibid., p. 167.

registro fotográfico.³⁶⁵ Ela embaralha seu nome próprio, leva-nos ao limite da visibilidade e da legibilidade, investiga arquivos mortos e assim, explora novas possibilidades de encantamento com as imagens. Um reaprendizado do ver nos é presenteado, com novos tons, sensibilidades e luzes.

Esses são exemplos de críticas, dentro de um universo pulsante apresentado por estas artistas. Cada uma delas responde a inquietações pessoais, embora sensivelmente coletivas, porque marcadas por nossas formas de sensibilidade e sujeição. Se indagadas por nossos paradoxos acerca do corpo e das subjetividades, estas produções ampliam nosso universo sensível e potencializam uma experiência de conectar a arte e a vida. Estas três artistas nos permitem vivenciar “devires imprevisíveis”, usando as palavras de Sueli Rolnik, que se referem aos instantes de ruptura com as conformações convencionais presenciado no momento em que o espectador se depara com a obra de arte.³⁶⁶ Não sendo imune às tempestades e conflitos, o espectador adquire aí a possibilidade de desestabilizar suas crenças.

Nem todo fazer artístico feminino se presta a esta vontade desestabilizadora. É precisamente o compromisso intempestivo das artistas aqui contempladas – esteticamente situadas em sua experiência de gênero – que objetiva compreendermos como a criação artística feminina na atualidade participa de uma crítica à cultura contemporânea.



Reler a história e interpretar a experiência a partir de um posicionamento político e gendrado, segundo Holanda, são tarefas das mulheres na atualidade.³⁶⁷ Virgínia Woolf havia atentado para essa necessidade, em seu célebre estudo sobre as mulheres e a

³⁶⁵ HOLANDA e HERKENHOFF. Op. Cit., p. 86.

³⁶⁶ ROLNIK, Sueli. “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”. In. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999, p. 9.

³⁶⁷ HOLANDA e HERKENHOFF. Op. Cit., p. 24.

ficção, intitulado *Um teto todo seu* (1928), ao criticar a exclusividade masculina dos cânones, propondo um olhar plural das práticas culturais.³⁶⁸

Uma ambição que ultrapassaria a minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é – irreal, tendenciosa; - mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois frequentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez.³⁶⁹

Holanda afirma que, após as conquistas feministas dos “direitos fundamentais de igualdade e do direito de livre expressão”, há ainda a tarefa de ressignificar a cultura, a sociedade, os saberes. Se a epistemologia moderna “demasiadamente masculina, fálica” ainda é um quadro de referência e de valores muito presente no pensamento ocidental, criar um conhecimento situado é de extrema importância para o reconhecimento de um imaginário feminino historicamente desvalorizado. Esse posicionamento político também é fundamental quando se trata de reconhecer o quanto os avanços e as conquistas feministas possibilitaram a invenção de práticas artísticas que compreendem o corpo, a sexualidade e a crítica das identidades, na contemporaneidade.

De Marco e Schmidt comentam que no Brasil, apesar da consistente produção acadêmica nos estudos feministas, na área das artes essas reflexões são incipientes, à exceção da literatura.³⁷⁰ A contradição deriva da percepção de que muitos dos trabalhos produzidos por mulheres artistas contemporâneas parecem informados pelas práticas e

³⁶⁸ WOOLF. Op. Cit., p. 57.

³⁶⁹ Ibid., p. 57.

³⁷⁰ DE MARCO e SCHMIDT. Op. Cit. A arte feminista, segundo Sofio, Yavuz e Molinier, também não é um tema de grande abordagem na França ainda hoje. Nos EUA estão os maiores investimentos na área. SOFIO, YAVUZ e MOLINIER. Op. Cit. p. 07. Sobre as escritoras brasileiras, veja-se o belo estudo de Norma Telles. TELLES, N. *Encantações. Escritoras e imaginação literária no século XIX*. Tese de Doutorado, São Paulo, PUC-SP, 1986.

teorias feministas - traços notáveis nas temáticas, nos materiais utilizados e nas estratégias adotadas -, embora esse reconhecimento não se dê claramente.

Contudo, para a maioria das artistas, há uma negação *a priori* de qualquer identificação com o movimento de mulheres, principalmente com o feminismo, ancoradas normalmente em uma estigmatização de que todas as práticas/teorias feministas são essencialistas ou sexistas. A participação de algumas mulheres nos movimentos de arte muitas vezes leva a conclusões precipitadas, como se o sistema de arte brasileiro não fosse marcado pelo sexismo e permeado por relações assimétricas de poder entre homens e mulheres.

As perspectivas por meio das quais a arte é estudada no Brasil não contemplam as teorias e práticas feministas e de gênero; estas, quando mencionadas, o são a partir de referências rápidas a autores que discutem o que se costuma chamar de pós-modernismo. Além disso, são raras aqui as traduções de obras feministas já consagradas de teorização e apreciação crítica da arte.³⁷¹

Esse reconhecimento é uma tarefa política, na medida em que denuncia a existência de discursos dominantes no terreno da arte, ainda presos às concepções de uma arte neutra, distante dos conflitos sociais e problemáticas culturais. Griselda Pollock assinala como a categoria de gênero é importante para o estudo das obras de arte, independentemente do sexo do artista ou da época considerada, pois trata-se de analisar as produções artísticas por meio do prisma da construção e da representação das identidades sexuadas.³⁷²

O gênero como conjunto de valores e de normas interiorizadas pelos indivíduos e estruturados por uma idéia de uma diferença e de uma hierarquia entre masculino e feminino, atravessa de fato a criação artística (ou seja, tanto as modalidades da

³⁷¹ DE MARCO e SCHMIDT. Op. Cit. Web.

³⁷² POLLOCK. “Des canons et des guerres culturelles”. *Cahier du genre – genre, féminisme et valeur de l’art.* Op. Cit., p. 30

produção artística – tipos de formação, escolhas profissionais e estéticas, etc. – quanto as produções elas mesmas), como atravessa toda prática social.³⁷³

Mesmo que ainda não inteiramente incorporadas, as contribuições feministas para a análise da arte são inegáveis. Há, porém, certo afastamento por parte de artistas atuais em relação à trajetória ética, estética e política do feminismo. Algumas artistas não se consideram feministas e crêem estar mais ao lado de um pós-feminismo, num âmbito onde a própria concepção de um sujeito feminino é desconstruída. Talvez elas participem de uma crítica às categorizações, ao não desejarem “nomearem-se”, em nome da diferença.

Ainda assim, é válido o questionamento de Margareth Rago, quando levanta a seguinte questão: como se explica que as mulheres, na contemporaneidade, que usufruem das conquistas feministas, sustentem um discurso antifeminista?³⁷⁴

[...] Como entender esse grande paradoxo que não permite atar nenhum fio com a tradição feminista que herdamos, fazendo supor que um dia o mundo mudou, as portas se abriram para as mulheres e ponto final? Como entender que as mulheres independentes do nosso mundo, sobretudo as jovens, as mais livres, não se identifiquem ou não se sintam em nada devedoras em relação àquelas que lutaram, ou lutam pela abertura do campo de possibilidades de que desfrutam na atualidade, senão por um mecanismo perverso que faz com que tomem como origem o que não deixa de ser efeito produzido cultural e socialmente?³⁷⁵

Rago aborda que esse rompimento com a tradição tem relação com os mecanismos de naturalização e de cristalização das práticas sócias, fundamentais para a configuração de um imaginário misógino. Des-historicizar, nesse sentido, é uma prática de poder, contra a qual é necessária uma mudança de olhar, uma maior sensibilização em relação ao feminino e a criação de um pensamento diferencial.

Como forjar o novo, abalando as supostas certezas e verdades? As figurações feministas, como apontadas por Rosi Braidotti, sugerem a radicalização em subverter as

³⁷³ Ibid., p. 37.

³⁷⁴ RAGO. “Feminizar é preciso ou Por uma cultura filógena”. 2002. Op. Cit., p. 65.

³⁷⁵ Ibid., p. 65.

representações tradicionais como um dos caminhos para subjetividades femininas mais libertárias na contemporaneidade.³⁷⁶ Explorar as diferenças, nesse prisma, faz implodir esquemas falocêntricos de pensamento.

³⁷⁶ Cf. BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 26.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Thomas (Org.). *El ultimo Foucault*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- ARTIÈRES, Philippe. *A fleur de peau – médecins, tatouages et tatoués, 1880-1910*. Paris: Allia, 2007.
- _____. "Arquivar a própria vida". tradução Dora Rocha. *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9 – 34, 1998.
- BACHELARD, Gaston. "A miniatura". In. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 157-189.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BEAUVOIR, Simone. *Cerimônia do Adeus*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.
- BENJAMIN, Walter. "Paris, Capital do Século XIX". In. *Walter Benjamin: sociologia*. Flávio R. Kothe (org.). SP: Ática, 1985.
- BORDO, Susan. "O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault". In. JAGGAR, Alison M. e Bordo. *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997, pp. 19-41.
- BORGES, J. L. "Funes, o memorioso". In. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999. pp. 53-58.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade, Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.
- BOTTI, Mariana Meloni V. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2005.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis, hacia una teoria materialista del devenir*. Madri: Akal, 2002.
- _____. *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. "A política da diferença ontológica". In. *Para além do falo – uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Org. BRENNAN, Teresa. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997, pp. 123-144.

- _____ "Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/ dezembro 2002. web.
- BRENNAN, Teresa (Org.). *Para além do falo – uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (org.). *The power of feminist art- the american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Vida Como Arte*. São Paulo: Editora Imaginário, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CORBIN, Alain. "Bastidores". In. *História da Vida Privada, vol. 4 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Michele Perrot (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine. "O homem desfigurado – Semiologia e Antropologia política de expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX". *Revista Brasileira de História – CULTURA E LINGUAGENS*, vol. 7, número 13. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1986/1987.
- COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. «Identifier. Traces, indices, soupçons». In. *Histoire du corps, 3. des mutations du regard. Le XXe. Siècle*. COURTINE (org.). Paris: Seuil, 2006, pp. 263-276.
- DE MARCO, Edina; SCHMIDT, Simone Pereira. *Além de uma tela só para si*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas. v.11, n.1, jan./jun 2003. pp. 11-19.
- DEL NEGRI, Tainá; GONÇALVES, Fernando do Nascimento; TAVARES, Carlos Romário. "Rosângela Rennó e as fotografias "sem imagem" de Arquivo Universal". In. *INTERCOM*.

Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0531-1.pdf>

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1995.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas – SP: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2004.
- _____. "Identidades seqüestradas". In *O fotográfico*. Etienne Samain (Org.). São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. pp. 273-279.
- FEITOSA, Lourdes Conde. *Amor e Sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- FELIPE, Jane. "Afiml, quem é mesmo pedófilo?". In. *Cadernos Pagu*, n.26, DOSSIÊ: REPENSANDO A INFÂNCIA, Campinas, jan./jun. 2006. pp. 201-223.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*, São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª. ed., 1981.
- _____. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 14ª Ed., 2001.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. "A vida dos homens infames". In: *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 1992, p. 89 – 128.
- _____. "1975 – A pintura fotogênica". In. *Michel Foucault - Estética: Literatura e pintura, música e cinema, Ditos e Escritos III*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 346-355.
- _____. "Outros Espaços". In. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.
- _____. "Não ao sexo rei". In. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. pp. 229-242.

- ____ "Nietzsche, a genealogia e a história". In. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. pp. 15-37.
- ____ "Sexualidade e solidão (1981)". *Ética, sexualidade e política Ditos e Escritos V.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. pp. 26-36.
- ____ "Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho". In. Rabinow, Paul; Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, data, pp. 253-278.
- FUNARI, Pedro Paulo. "Falos e relações sexuais – Representações romanas para além da 'natureza'". In. *Amor, desejo e poder na Antiguidade, relações de gênero e representações do feminino*. Orgs. FUNARI, P. P., FEITOSA, L. C. e SILVA, G. J. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2003, pp. 317-325.
- GILMAN, Sander L. "Obesidade como deficiência: o caso dos judeus". In. *Cadernos Pagu* (23). Campinas: Editora da Unicamp, Julho-dezembro de 2004, pp. 330-353.
- GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método". In. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 41-94.
- ____ "Prefácio à segunda edição italiana". In. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art – from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- GONÇALVES, Adilson José. "Corpos em Mutação. O envelhecimento feminino na cidade moderna". *Revista Projeto História* - PUC, n. 33, dez. 2006, p. 229-245.
- GUIDDENS, Antony. *A Transformação da Intimidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- HILLMAN, James. "Pink Madness or Why Does Aphrodite Drive Men Crazy with Pornography?". *Archetypal Sex. Spring Journal* 57. Woodstock, Connecticut, 1995, pp. 37-66.
- HOLANDA, Heloisa Buarque. "Novos Tempos". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*. número 3, janeiro/julho de 2003. web.
- ____ (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 2004.
- IRIGARAY, Luce. "A questão do outro". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*. vol. 1-2, n. julho/dezembro, p. 1-13, 2002. web.
- ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary art – The revolutionary power of women's laughter*. Londres: Routledge, 1996.

- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas – SP: Papirus, 2003.
- LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. U.S.A.: WW Norton, 1995.
- MATURANA, Humberto, VERDEN-ZOLL, Gerda. *Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MORAES, E. R.; LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002.
- MURGEL, A. C. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação de Mestrado, IFCH – Unicamp, 2005.
- NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". In. *Women, Art and Power and Other Essays*. U.S.A.: Westview Press, 1988, pp.147-158.
- ONFRAY, Michel. *A Razão gulosa, filosofia do gosto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: Corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- _____. *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. "Práticas bio-ascéticas e constituição de bio-identidades". In. Veiga Neto, A; Rago, Margareth (Orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze, ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DPA, 2002, pp.139-173.
- OVÍDIO. *Obras: Os Fastos, Os Amores, A Arte de Amar*. 2ª ed. Trad. de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 945.
- PASSETI, Edson. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PATEMAN, Carole. *O Contrato sexual*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- PERROT, Michelle. "O silêncio que 'fala' pelo corpo da mulher". Entrevista concedida a Marco Antônio Corteleti. Web. In. *Boletim Informativo UFMG*, n. 1279, ano 26, p. 4, 07/06/2000. disponível em: <http://www.ufmg.br/boletim/bol1279/pag4.html>

- ____ "Práticas da memória feminina". *Revista Brasileira de História* (São Paulo), vol. 9, n. 18. Ago/set, 1989.
- PLATEAU, Nadine. "A História e a crítica de arte no crivo dos feminismos". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 3, janeiro/ julho, p. 1-17, 2003. web.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- PRIORE, Mary Del (Org.). *História das crianças no Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.
- ____ *Essas senhoras, essas mulheres: práticas feministas em novos modos de subjetivação*. Projeto de pesquisa em andamento, Cnpq, 2007-2010.
- ____ "Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos". In. *Poéticas e políticas feministas*. (Org.) Cláudia de Lima Costa e Simone Pereira Schmidt. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. 31-42.
- ____ "Feminizar é preciso ou Por uma cultura filógena". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/ dezembro 2002, web.
- ____ "Foucault e o zoológico do rei". In. VEIA-NETO, A.; ALBUQUERQUE, Durval (Org), *Foucault*. No prelo.
- ____ "Globalização e Imaginário Sexual, ou 'Denise está chamando'". *Educação, Subjetividade e Poder*. Revista do Núcleo de Estudos da Subjetividade, Poder e Educação da UFRGS, no.5, julho/1998, pp.40-47.
- ____ "O complicado sexo dos doutores". In. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, pp. 141-164.
- ____ "O Corpo Singular", prefácio ao livro *Corpos e Subjetividades em exercício interdisciplinar*. (Org.) Sônia Cabeda e Marlene Neves Strey. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

- ____ "O corpo sensual". Anais Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, Florianópolis, UFSC, 2006.
- ____ "Práticas feministas em novos modos de subjetivação". *Revista Maracanã*. Rio de Janeiro, UERJ. No prelo.
- ____ "Rir das origens". In. Rosa Maria Hessel Silveira, (org.) *Cultura, Poder e Educação*, 01 ed., Canoas, 2005. pp. 39-53.
- RAGO, Margareth e TVARDOVSKAS, Luana. "O corpo sensual em Márcia X." In. *A construção dos corpos*. Cristina Stevens (Org.). Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. No prelo.
- ____ "Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade". *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 01, Jan/Jul. 2007. Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS), NEQUEM. Pp. 55-78.
- REIS, Luís Augusto. "Origem -do -mundo -em uma -delegacia de Palmares: o desejo e uma certa brutalidade nas lembranças de Hermilo Borba Filho". web. Disponível em http://www.soniavandijck.com/hermilo_courbet.htm acesso em maio de 2008.
- RECKITT, Helena e PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. Nova Iorque: Phaidon, 2006.
- RICHTER, Sandra R. S. "Experiência poética e linguagem plástica na infância". UNISC/ GE: Educação e Arte / n.01 Agência Financiadora: FAP / UNISC. Disponível em http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3538--Int.pdf
- ROLNIK, Sueli. "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark". In. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.
- ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- ____ *La recherche de la beauté: une contribution à l'histoire des pratiques et des représentations de l'embellissement féminin au Brésil – 1900 à 1980*. Tese de Doutorado. Paris. Universidade Paris VII. UFR de Géographie, Histoire et Sciences de la Société, 1994.
- ____ "Corporificando o mundo: enredos e percalços de uma subjetividade à flor da pele". In. *A moda do corpo, o corpo da moda*. Kathia Castilho e Diana Galvão. São Paulo: Editora Esfera, 2002. pp. 105-110.

- SANTO, Silvia Maria do E. *Ação cultural: relato de três experiências de mediação em arte contemporânea*. Tese de Doutorado. ECA-USP. São Paulo, 2001.
- SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 1997.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. *A figura humana fragmentada na pintura: Tiradentes Esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão*. Dissertação de Mestrado. Unesp, Instituto de Artes. São Paulo, 2007.
- SAVATIER, Thierry. *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat, 2007.
- SAVILLE, Jenny. "Under the skin". Entrevista concedida a Suzie Mackenzie, 22 de outubro de 2005. In. *The guardian*, web. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/>
- SCAVONE, Lucila (org.). *Tecnologias Reprodutivas. Gênero e Ciência*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume, 2002.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de doutorado em Sociologia. FFLCH – USP. São Paulo, 2004.
- SOFIO, Séverine, YAVUZ, Perin Emel e MOLINIER, Pascale (Orgs.). *Genre, féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SWAIN, Tania Navarro e MUNIZ, Diva (orgs.). *Mulheres em ação. Práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis/Belo Horizonte: Editora Mulheres e PUC- Minas, 2005.
- SWAIN. "As teorias da carne: corpos sexados, identidades nômades". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, número 1-2, julho/dezembro de 2002. <http://www.unb.br/ih/his/gefem>
- _____. "Feminismo e Recortes do Tempo Presente: Mulheres em revista "femininas"". *São Paulo em Perspectiva*. Revista da Fundação Seade, vol.15,n.3,jul-set 2001,pp. 67-81
- _____. "Prostituição: exacerbação da violência social contra as mulheres". *Revista eletrônica Labrys, Estudos feministas*, Brasília, Montréal, Paris, v. 8, n. agosto/dezembro, 2005.
- _____. "Velha? Eu? Autoretrato de uma feminista". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, Número 4, agosto/dezembro 2003. <http://www.unb.br/ih/his/gefem>
- TELLES, Norma. *Belas e Feras*. Nat Editorial. São Paulo: 2007.
- _____. *Encantações. Escritoras e imaginação literária no século XIX*. Tese de Doutorado, São Paulo, PUC-SP, 1986.

- ____ "Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, agosto/dezembro 2005. web.
- ____ *Inscrições*. São Paulo: Nat Editorial, 2004.
- ____ *Ronda das Feiticeiras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007.
- TVARDOVSKAS, Luana S. *Corpo e Gênero na produção das artistas visuais brasileiras*. Monografia de curso. IFCH – UNICAMP, 2005.
- ____ "Corpo e Gênero em Rosângela Rennó" *Anais do Fazendo Gênero 7 - A construção dos corpos: violência material e simbólica – ST 49*. UFSC, 2006.
- ____ "Na transversal: três artistas brasileiras". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*. Nº. 11– "Escritoras", Janeiro/ junho de 2007. web.
- ____ "Rosários e vibradores: interferências feministas na arte contemporânea". In. RAGO e FUNARI, (Org.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo, Annablume. No Prelo.
- VALLE, Arthur. "Pintura/Poesia: metonímia e metáfora na imagem". Versão ampliada da comunicação apresentada no XII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ - "Convergir. Arte e seus pares". Rio de Janeiro, novembro 2005. Texto publicado no site: http://br.geocities.com/artus_agv/
- *Verve*. Revista do NU-Sol: Núcleo de Sociabilidade Libertaria. PUC: São Paulo.
- VIEIRA, Priscila P. *Pensar diferentemente a História: o olhar genealógico de Michel Foucault em Vigiar e Punir*. Dissertação de Mestrado. IFCH – Unicamp, 2008.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

SITES – endereços eletrônicos

http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/>

<http://www.davida.org.br/>

<http://www.guerrillagirls.com/>

<http://marciax.uol.com.br>

<http://www.orlan.net/fr/php/index.php>

<http://www.saudek.com/>

<http://www.yveskleinarchives.org/>

<http://www.unb.br/ih/his/gefem>

FONTES

a. Imagens

As reproduções das obras analisadas nessa pesquisa encontram-se espalhadas em catálogos, sites e livros e podem ser encontradas, sobretudo, nos abaixo listados:

- DEBERTÓLIS, Karen. *A estalagem das almas*. Fotografias de Fernanda Magalhães. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.
- MÁRCIA X. Site da artista: www.marciax.uol.com.br
- MAGALHÃES, M^a Fernanda Vilela de. *Corpo, re-construção ação, ritual, performance*. Tese de doutorado em andamento. Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2008.
- _____. *Corpo Re-construção*, vols. I, II e III. Projeto de Qualificação de Mestrado para o programa de pós-graduação do IA, UNICAMP, 2005.
- _____. "A representação da mulher gorda nua na fotografia". *Revista ET CETERA, Literatura e Arte*. n. 6, setembro, 2005. Curitiba: Travessa dos Editores.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.
- SALDANHA, Cláudia. *Márcia X. Revista*. Catálogo da exposição Márcia X. Revista - Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2006.
- SIMONETTI, Juliana. *Poiésis: Fernanda Magalhães*. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

b. Catálogos e textos críticos

- AMARAL, Aracy. Texto e curadoria. *Espelhos e sombras*. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 10 de outubro a 4 de dezembro de 1994/ Centro Cultural Banco do Brasil, de 4 de janeiro a 5 de março de 1995.
- BASBAUM, Ricardo. "X": Percursos de alguém além de equações. *Revista Concinittas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=43>
- BESSA, Sérgio. "X-rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela)". *Revista Item-4*, novembro de 1996. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4>
- BOUSSO, Vitoria Daniela. Curadora. *Metacorpos*. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes (São Paulo) de 3 de novembro a 14 de dezembro de 2003. São Paulo: Imprensa Oficial.
- BRIGUET, Paulo. "A Estalagem vai à Europa". *Jornal de Londrina*, 22 de janeiro de 2008. Disponível em <http://portal.rpc.com.br/jl/divirtase/conteudo.phtml?tl=1&id=731181&tit=A-Estalagem-vai-a-Europa>
- Catálogo 27^a. *Bienal Internacional de São Paulo, Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.
- CANTON, Katia. "Pele, Alma". *Pele, Alma* (Catálogo da exposição). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- CASTELLOTE, Alejandro (Org.). *Mapas abiertos : fotografía latinoamericana, 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg, D. L. 2003.
- CÉSAR, Marisa Florido. "O X que indaga e multiplica". *Jornal do Brasil*, fevereiro de 2005. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=29>
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- _____. *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*. Livro publicado em conjunto com a exposição. USA: MIT List Center, 1998.
- CHIARELLI, Tadeu. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

- ____ "Apropriação/ Coleção/Justaposição". *Apropriações/ Coleções* (Catálogo da exposição). Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- ____ (Org.), *Erótica, os sentidos da arte* (Catálogo da exposição). São Paulo: Associação dos amigos do CCB BSP, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando. "Uma Obra Iconoclasta". *Jornal do Brasil*, fevereiro de 2005. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>
- DUARTE, Paulo Sérgio. "Para reler o vermelho e o negro". In. *Apropriações/ Coleções* (Catálogo da exposição). Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- FERREIRA, Glória. "Pancake", Outubro de 2005. web. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=33>
- FIGUEIREDO, Talita. "Arte e Fé". *Folha de São Paulo*. Cotidiano. São Paulo. 20 de abril de 2006.
- FÜRSTENBERG, Adelina von. Curadoria. *Mulher Mulheres*. Catálogo da exposição realizada no SESC-SP, Avenida Paulista, de 8 de março a 10 de junho de 2007.
- HERKENHOFF, Paulo. "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente". In. *Rosângela Rennó*. São Paulo, Edusp, 1997 (Artistas da Usp, 9).
- HERKENHOFF, P.; HOLANDA, H. B. *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006 (Catálogo de Exposição).
- LAPA, Pedro. Texto do catálogo da exposição Rosângela Rennó. *Espelho Diário / Daily Mirror*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.
- MACHUCA, Guillermo. "Entre el deseo y el temor". In. *Del otro lado, arte contemporáneo de mujeres en chile*. (Catálogo de exposição) Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda, novembro/dezembro de 2006.
- MAGALHÃES, Fernanda. "A representação da mulher gorda nua na fotografia". Catálogo da Exposição na Universidade Estadual de Londrina, de 24 de abril a 25 de maio de 1997.
- ____ "Classificações científicas da obesidade". MAGALHÃES, Fernanda (Org.). *O discurso fotográfico*. Londrina: Ed. UEL, 1999.
- MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja. *A liberdade do corpo amordaçado*. In. *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* (Catálogo da exposição), desenvolvida por Fernanda Magalhães, 1995.

- ____ *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- Reportagem sobre Fernanda Magalhães. "Fernanda Magalhães na Espanha". Portal Photos Uol. 13/11/2003. Disponível em http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=1333
- MALONEY, Martin. "Everyone a Winner! Selected British Art from The Saatchi Collection 1987-97". *Sensation, young british artists from the Saatchi collection*, (Catálogo de exposição). Londres: Thames and Hudson/ Royal Academy of Arts, 1997.
- MÁRCIA X. "Entrevista com Márcia X. por Ana Teresa Jardim em 5 de outubro de 2001". In. *Jornal Capacete Planet*, no. 2, Rio de Janeiro. novembro-dezembro 2001.
- ____ "Natureza Humana". Web. disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44>
- ____ "Texto de Márcia sobre as performances". Web. disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>
- MOREIRA, Maria Carla (Coord.). *Possíveis Imagens*. Catálogo da VI Semana de Arte de Londrina.. Londrina, 2001.
- ____ apresentação do catálogo da exposição *Fernanda Magalhães – A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, Universidade Estadual de Londrina, 1997.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. "Crítica - Márcia X. Revista". *O Globo*. s/d. Disponível em <http://marciax.uol.com.br>
- PAIVA, Joaquim (Org.). *Visões e alumbramentos: fotografia contemporânea brasileira na coleção Joaquim Paiva*. São Paulo: BrasilConnects, 2002.
- *Panorama da arte brasileira 2001*. MAM, São Paulo, 2001. Curadoria e textos de Ricardo Basbaum e Paulo Reis e Ricardo Resende.
- PAVAN, Margot. "A emulação do invisível: imagens de Rosângela Rennó". *Revista Imagens*, n. 7, maio/agosto de 1996. Campinas: Editora da Unicamp.
- SALDANHA, Claudia. "Márcia X." texto para a exposição de Márcia X. em Berlim. web. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=-1&sText=56>
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. "Evidências ocultas". In. *Shattered dreams: sonhos despedaçados: Beatriz Milhazes/Rosângela Rennó*. São Paulo: Fundação Bienal, 2003.

c. Vídeos

- DEBÉRTOLIS e MAGALHÃES. Edney Silvestre entrevista a escritora Karen Debértolis e a fotógrafa Fernanda Magalhães sobre o livro *A estalagem das almas*. *Programa espaço aberto*. Globonews, 05/09/2007.
- MAGALHÃES, Fernanda. *Rotundus*, Documentário sobre a obra de Fernanda Magalhães, MATOS, Fabiani (Dir.).Org. Kiko Goifman Londrina: Kinoarte, 2005. DVD concedido pela artista (4:15s)
- MÁRCIA X. *Márcia X*. Rio de Janeiro, 1996. Fita de vídeo (20 min), NTSC, son., color., VHS. Registro. O vídeo apresenta trabalhos da artista carioca Márcia X, mostrados na exposição *Cotidiano/Arte: A Técnica*, realizada no Itaú Cultural em 1999: *Lovely Babies* (1994), *Os Kaminhas Sutrinhas* (1995). Há também uma entrevista da artista no programa Jô Soares: Onze e Meia, gravada em 1994. Videoteca Itaú Cultural
- MÁRCIA X. *Desenhando com terços*. Imagens Raquel Couto. Edição Tadeu Saldanha. Casa de Petrópolis, Rio de Janeiro, 2000. Disponível no site da artista.
- RENNÓ, Rosângela. *As imagens de Rosângela Rennó*, 2000. Fita de vídeo (22 min). NTSC. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão. Série/coleção: mundo da arte. Direção Carlos Alberto Vivalvi. Documentário. A artista Rosângela Rennó analisa a sua trajetória e produção ao longo dos anos. Sua obra busca ampliar as possibilidades de leitura da imagem fotográfica, interferindo em fotografias antigas e de anônimos.

d. Entrevistas

- Depoimento de Fernanda Magalhães concedido à autora em março de 2007.
- Entrevista de Rosângela Rennó a Mariana Meloni. Op. Cit. pp. 150-152.

MUSEUS, BIBLIOTECAS, ARQUIVOS E GALERIAS PESQUISADOS

- Biblioteca Prof. Dr. Octávio Ianni - IFCH – UNICAMP/ Campinas
- Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp – IA/ Campinas
- Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp - IEL/ Campinas
- Biblioteca ECA-USP/ São Paulo
- Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo

- Galeria Vermelho – SP
- Instituto Itaú Cultural - midiateca– São Paulo
- Instituto Tomie Ohtake – São Paulo
- Museu de arte contemporânea de São Paulo – MAC- USP
- Museu de arte moderna de São Paulo – MAM, Ibirapuera – São Paulo
- Pinacoteca do Estado de São Paulo
- SESC-SP, Avenida Paulista

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Judy Chicago .**The Dinner Party**, 1974–79. Técnica mista: cerâmica, porcelana e tecido. Brooklyn Museum, doação de Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10. p. 23.

Imagem 2 - Judy Chicago, Detalhe, **The Dinner Party**. p. 25.

Imagem 3 – Anna Bella Geiger,**Com Roy Lichtenstein...**, 1975. Série: "Diário de um artista brasileiro". Fotomontagem em xerox. Coleção da artista. p. 26.

Imagem 4 – Guerrilla Girls. Cartaz de protesto, **"I'm not an aunt jemima..."** s/d. p. 32.

Imagem 5 - Guerrilla Girls, Cartaz de protesto, **"Do women have to be naked..."**, s/d. p. 33.

Imagem 6 - Márcia X. **Ícones do Gênero Humano**, 1988. p. 41.

Imagem 7 - Gustave Courbet. **L'origine du monde**, 1866, Musée D'Orsay, França. p. 47.

Imagem 8 - Orlan. **Origem da guerra**, segunda versão, 1989-199 ?, oito exemplares. p. 47.

Imagens 9, 10 e 11 - Márcia X. **Sem título**, Série *Fábrica Fallus*, 1992-2004. p. 54.

Imagem 12 - Márcia X. **Os Kaminhas Sutrinhas**, 1995, Instalação, Coleção Gilberto Chateaubriand.p. 60.

Imagem 13 - Márcia X.**Os Kaminhas Sutrinhas**, 1995, Instalação, Coleção Gilberto Chateaubriand. Detalhe. p. 62.

Imagem 14 - Márcia X. **Desenhando com terços**, registro de performance, 2000-2003. p. 68.

Imagem 15 – Márcia X. **Desenhando com terços**. Detalhe. p. 72.

Imagem 16 - Márcia X. **Ação de Graças**, 2003, Performance/instalação. p. 78.

Imagem 17 - Márcia X. **Ação de Graças**, 2003, Performance/instalação. p. 79.

Imagem 18 - Sarah Lucas. **Chicken Knickers**, 1997. p. 80.

Imagem 19 - Márcia X. **Pancake**, 2001, Performance/instalação. p. 82.

Imagem 20 - Félix González-Torres. **Sem Título**, Série *Placebo*, 1991. p. 84.

Imagem 21 - Félix González-Torres. **Sem Título**, Retrato de Ross em L.A., 1991. p. 84.

Imagem 22 - Márcia X. **Pancake**, 2001, Performance/instalação. p. 84.

Imagem 23 - Fernanda Magalhães. Série **Fotos em conserva**, 2000-2004. p. 92.

Imagem 24 - Fernanda Magalhães. **Auto Retrato no RJ**, 1993. p. 97.

Imagem 25 – Fernanda Magalhães. **Sem título**, Série *Auto Retrato, nus no RJ*, 1993. p. 97.

Imagem 26 - Jan Saudek. **Horn of Plenty**, *Cornucópia*, 1988. p. 99.

Imagem 27 - Fernanda Magalhães. **Gorda 22**, Série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995. p. 101.

Imagem 28 – Jenny Saville. **Branded** (*Marcada a ferro*), 1992, Óleo sobre tela 2,13 x 1,82 m Saatchi Collection, Londres. p. 103.

Imagem 29 - Fernanda Magalhães. **Gorda 09**, *Série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995. p. 105.

Imagem 30 - A estatueta da **Vênus de Willendorf**, em ocre vermelho, tem 11,1 cm de altura e foi descoberta no sítio arqueológico situado perto de Willendorf, na Áustria, em 1908. p. 106.

Imagem 31 - Mary Beth Edelson. **Goddess Head**, 1975. p. 108.

Imagem 32 - Fernanda Magalhães. **Gorda 13**, *Série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995. p. 112.

Imagem 33 - Capa da revista *Buf*, Maio de 1996. p. 113.

Imagem 34 - Fernanda Magalhães. **Classificações Científicas da Obesidade**, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000. p. 122.

Imagem 35 - Fernanda Magalhães. **Classificações Científicas da Obesidade**, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo, dezembro de 2000. p. 123.

Imagem 36 - Fernanda Magalhães. **Corpo Re-construção, ação ritual performance**, 2003 - 2004. p. 127.

Imagem 37 - Yves Klein, primeira exibição pública de **Anthropometries**, 1960. p. 129.

Imagem 38 - Yves Klein, **Anthropometries**, 1960. p. 129.

Imagem 39 - Yves Klein, **"Anthropométrie de l'époque bleue"**, 1960. p. 130.

Imagem 40 - Fernanda Magalhães. **Corpo Re-construção, ação ritual performance**, 2003-2004. p. 131.

Imagem 41 - Fernanda Magalhães. **Paula, Uma ação pensando em Virgínia Woolf**, *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*, UNICAMP, 2004. p. 133.

Imagem 42 - Rosângela Rennó. **Mulheres Iluminadas**, *Série Pequena Ecologia da Imagem*, 1988. p. 138.

Imagem 43 - Rosângela Rennó. **Encarnação do Verbo**. *Série Conto de Bruxas*, 1988. p. 143.

Imagem 44 - Rosângela Rennó, **Duas lições de realismo fantástico**, 1991. p. 144.

Imagem 45 - Rosângela Rennó. **A bela e a fera**, 1992. p. 145.

Imagem 46 - Rosângela Rennó. **Afinidades Eletivas**, 1990. p. 146.

Imagem 47 - René Magritte. **Afinidades eletivas**, 1933. p. 147.

Imagem 48 - Rosângela Rennó. **Parede Cega**, 1992-2000. p. 154.

Imagem 49 - Rosângela Rennó. **Série Cicatriz**, 1996-2003. p. 165.

Imagem 50 - Rosângela Rennó. **Série Cicatriz**, 1996-2003. p. 168.

Imagem 51 - Rosângela Rennó. **Série Cicatriz**, 1996-2003. p. 172.

Imagem 52 - Rosângela Rennó. **Série Vermelha** (Militares), 2000-2003. p. 174.

Imagem 53 - Rosângela Rennó. **Série Vermelha** (Militares), 2000-2003. p. 176.

Imagem 54 - Rosângela Rennó. **Série Cerimônia do Adeus** (1997-2003). p. 178.

Imagem 55 - Rosângela Rennó. **Série Cerimônia do Adeus** (1997-2003). p. 182.

Imagem 56 - Rosângela Rennó. **Espelho Diário**, 2001, fotografias da vídeoinstalação. Pp. 184-185.