

# **A subversão da identidade através da autorrepresentação na videoarte de mulheres**

Anna Clara da Silva Petracca

Tese para obtenção do Grau de Doutora em  
**Media Artes**  
(3º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Isabel Candeias Dias Soares

Júri:  
Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares  
Doutor Luís Carlos da Costa Nogueira  
Doutora Catarina Isabel Grácio de Moura  
Doutora Juslaine de Fátima Abreu Nogueira  
Doutora Ana Catarina dos Santos Pereira  
Doutora Marta Pérez Pereiro  
Doutora Renata Christiane Ferraz

**Covilhã, junho de 2022**



# **Dedicatória**

Às mulheres.



# Agradecimentos

À Professora Doutora Ana Catarina Pereira, por me incentivar e acreditar tanto no valor desta pesquisa, quanto na minha capacidade intelectual – até o último momento – apesar de todos os furacões que passaram por mim durante o percurso desta investigação.

À Professora Doutora Ana Isabel Soares, por seu carinho, disponibilidade e pelas fundamentais considerações assertivas que arremataram a tese.

Ao Professor Doutor Luís Nogueira e à Professora Doutora Manuela Penafria, principalmente pelo apoio fundamental nos tenos últimos momentos do percurso.

Ao Banco Santander Totta, pelo incentivo através bolsa de investigação nos primeiros dez meses de investigação.

Aos meus amigos, especialmente Alfredo Taunay, pelas longas conversas e afetuoso suporte.

Aos artistas e pessoas extraordinárias que conheci durante estes anos, que me inspiraram durante todo o caminho.

À Daniela Távora, Luanah Cruz e Mariana Barros que, sem hesitação, concordaram em ser entrevistadas e compartilhar seus respectivos processos e inquietações conosco.

Especial ao Horácio Sousa, companheiro e encorajador, que me ajudou e acompanhou durante toda a jornada, não só ouvindo meus desassossegos e interrogações por longas horas, mas também cuidando de mim e da casa, sempre provando que é possível desconstruir a masculinidade tóxica ainda muito presente na nossa sociedade. Aos seus pais, Mónica Pereira e Carlos Sousa, que gentilmente me apoiaram de incontáveis maneiras.

Aos meus pais, Ricardo Petracca e Leila Silva, pela vida, amor e apoio incondicional. À Eliana Neves, querida madrinha, pela torcida e carinho desmedidos.

Aos meus tios, Rosana e Gilberto, que me acolheram carinhosamente de diversas formas e apoiaram de maneira imensurável nos momentos mais difíceis.



## **Resumo**

A luta por uma maior visibilidade da mulher na sociedade perdura há mais de um século e, apesar de muito já ter sido conquistado, persistem profundas adversidades que subordinam sua condição a uma realidade injusta e cruel. Assumindo que vivemos atualmente uma era digital caracterizada por excessivos estímulos visuais, acreditamos que o vídeo, em conjugação com processos criativos e artísticos, pode ser uma poderosa ferramenta de ressignificação em termos de identidade feminina. Nesse sentido, o objetivo principal desta pesquisa é compreender de que forma a arte suportada no vídeo e realizada por mulheres, pode subverter uma ideia primária e equivocada da mulher. Para tal, recorreremos à uma assertiva bibliografia, que reúne tanto estudos sociológicos quanto artísticos, somada à empiria decorrente de uma pesquisa de campo. Todas as obras analisadas são distintas de acordo com a subjetividade de cada criadora. Ainda assim, muito se assemelham, ao operar de formas análogas, a partir de intenções disruptivas. A investigação mostra que o corpo da artista articulado com o vídeo pode promover uma transgressão de símbolos imagéticos, que ecoam na realidade fora da tela. O estudo contribui para a área dos estudos feministas correlacionados com as pesquisas de base artística, principalmente no que diz respeito à representação/autorrepresentação, videoarte e performance, ao investigar sobre a construção da identidade da mulher na arte. A originalidade está justamente no caráter interdisciplinar da pesquisa, que conjuga diferentes áreas, e na convergência entre a teoria e a prática artística, engendrando as relações da forma mais atual possível.

## **Palavras-chave**

Videoarte;feminismo;gênero;performance;autorrepresentação;



# **Abstract**

The struggle for greater visibility of women in society has lasted for over a century and, despite much having been achieved, deep adversities persist that subordinate their condition to an unfair and cruel reality. Assuming that we currently live in a digital era characterized by excessive visual stimuli, we believe that video, in conjunction with creative and artistic processes, can be a powerful reinterpretation tool in terms of female identity. In this sense, the main objective of this research is to understand how art supported in video and performed by women, can subvert a primary and mistaken idea of women. To this end, we resorted to an assertive bibliography, which brings together both sociological and artistic studies, added to the empirical results of field research. All the analyzed artworks are different according to the subjectivity of each creator. Even so, they are very similar, operating in analogous ways, based on disruptive intentions. The investigation shows that the artist's body articulated with the video can promote a transgression of image symbols, which echo in reality outside the screen. The study contributes to the area of feminist studies correlated with artistic-based research, especially with regard to representation/self-representation, video art and performance, by investigating the construction of women's identity in art. The originality is precisely in the interdisciplinary character of the research, which combines different areas, and in the convergence between theory and artistic practice, addressing the issues in an up-to-date form.

# **Keywords**

Video art;feminism;gender;performance;self-representation.



# Índice

Introdução.....	1
Tema e problema.....	5
Hipóteses de trabalho.....	7
Metodologia e desenho da investigação.....	11
Capítulo 1: Identidade de gênero – contextualizando os termos na pesquisa.....	16
1.1 Breve cronologia do movimento feminista e suas conquistas.....	17
1.2 A fenomenologia e crítica social na construção da mulher para Simone de Beauvoir e Judith Butler.....	21
1.3 Outras possibilidades e algumas problemáticas sobre a conceptualização do gênero.....	27
Capítulo 2: A representação da mulher na arte.....	32
2.1 Por que não houve grandes mulheres artistas? – A falácia dos grandes gênios e os ideais de representação.....	33
2.2 Da necessidade de superação ao binarismo de gênero no julgamento artístico e à crença do olhar feminino universal.....	39
2.3 Da prática de autodeterminação em prol de uma reafirmação das estéticas da existência.....	43
2.4 Dos prazeres visuais e da identificação.....	48
2.5 Da empatia.....	55
Capítulo 3: Cruzamentos artísticos da segunda metade do Século XX.....	66
3.1 A função da arte nos anos 1960 e 1970, arte conceitual, e videoarte.....	67
3.1.1 Mas o que é, afinal, o vídeo?.....	71
3.2 Videoperformance <i>versus</i> performance gravada.....	75
3.3 O feminismo, a videoarte e a performance.....	78
3.3.1 Martha Rosler.....	84
3.3.2 Hannah Wilke.....	92
3.3.3 Carolee Schneemann.....	95
3.3.4 Joan Jonas.....	100
3.3.5 Ana Mendieta.....	104
3.3.6 Letícia Parente.....	108
3.3.7 Valie Export.....	111
Capítulo 4: A atualidade da performance e do vídeo em suas extremidades e fragmentações,,.....	116

4.1 O vídeo e a performance pós anos 2000: o que mudou?.....	116
4.2 Processos criativos de Luanah Cruz.....	123
4.3 Processos criativos de Mariana Barros.....	131
Capítulo 5: A (re)construção do feminino a partir da estética da abjeção nas obras de Daniela Távora.....	137
5.1 Micronarrativa e memória.....	137
5.2 O enfrentamento do indivíduo a partir da negação como construção do feminino.....	144
5.3 A dimensão libertadora através da aproximação com o abjeto .....	147
Conclusão.....	150
Anexo I.....	154
Anexo II.....	169
Anexo III.....	193
Referências Bibliográficas.....	214

# Lista de Imagens

Imagem 1: Manifesto Fluxus, escrito por George Maciunas (1963).....	70
Imagem 2: Fotograma de <i>Semiotics of the Kitchen</i> (Martha Rosler: 1975).....	86
Imagens 3 e 4: Fotogramas de <i>Martha Rosler Reads Vogue</i> (Martha Rosler: 1982).....	88
Imagem 5: Fotograma de <i>Technology/Transformation: Wonder Woman</i> (1978-79), de Dara Birnbaum.....	90
Imagem 6: Fotograma de <i>Gestures</i> (Hannah Wilke: 1974).....	93
Imagem 7: Fotograma de <i>Hannah Wilke Through the Large Glass</i> (Hannah Wilke: 1976).....	94
Imagem 8: Fotograma de <i>Interior Scroll - The Cave</i> (Carolee Schneemann: 1995).....	96
Imagem 9: Fotograma de <i>Fuses</i> (Carolee Schneemann: 1965).....	98
Imagens 10 e 11: Fotogramas de <i>Organic Honey's Vertical Roll</i> (Jonas Jonas: 1973-99) e <i>Organic Honey's Visual Telepathy</i> (Jonas Jonas: 1972).....	101
Imagem 12: Fotograma de <i>Vertical Roll</i> (Joan Jonas: 1972).....	103
Imagem 13: Fotograma de <i>Leftside, Rightside</i> (Joan Jonas: 1972).....	104
Imagem 14: Fotogramas de <i>Body Tracks - Blood Sign #2</i> (Ana Mendieta, 1974).....	106
Imagens 15 e 16: Fotogramas de <i>Preparação 1</i> e <i>Marca Registrada</i> (Leticia Parente: 1975).....	109
Imagem 17: Fotograma de <i>The Fascinating Art of the Ritual Feast</i> (Marion Urch: 1979).....	111
Imagem 18: Fotograma de <i>Raumsehen und Raumhören</i> (Valie Export: 1974).....	112
Imagem 19: Fotograma de <i>Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin</i> , 1975 (Ulrike Rosenbach: 1975).....	114
Imagem 20: Fotograma de <i>Experimento 16: a experiência da vida é a resposta</i> (Luanah Cruz: 2020).....	126
Imagem 21: Fotograma (2) de <i>Experimento 16: a experiência da vida é a resposta</i> (Luanah Cruz: 2020).....	127

Imagem 22: Fotograma (3) de <i>Experimento 16: a experiência da vida é a resposta</i> (Luanah Cruz: 2020).....	128
Imagem 23: Fotograma (4) de <i>Experimento 16: a experiência da vida é a resposta</i> (Luanah Cruz: 2020).....	129
Imagens 24 e 25: Fotogramas (1 e 2) de <i>Brazilian Strip</i> (Mariana Barros: 2017).....	132
Imagem 26: Fotograma (3) de <i>Brazilian Strip</i> (Mariana Barros: 2017).....	134
Imagem 27: <i>A Serpente</i> (Daniela Távora: 2016). Ilustração.....	140
Imagem 28: Fotograma (1) de <i>Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura</i> (Daniela Távora: 2016).....	141
Imagem 29: Fotograma (2) de <i>Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura</i> (Daniela Távora: 2016).....	143
Imagens 30 e 31: Respectivamente: Fotograma (1) de <i>Nada Nobre</i> (Daniela Távora: 2020) e reprodução da pintura <i>Le Fils de l'Homme</i> (René Magritte: 1964).....	144
Imagem 32: Fotograma (2) de <i>Nada Nobre</i> (Daniela Távora: 2020).....	148

# Introdução

Desde os seis ou sete anos de idade que me recordo de observar o meu próprio reflexo no espelho e sentir algo muito estranho: o que, realmente, está sendo refletido? Os meus olhos dizem qualquer coisa sobre a minha genética, as expressões faciais anunciam algum sentimento, a forma como me visto propõe parcialmente uma personalidade, mas há sempre algo que chega antes de tudo: *sou uma mulher*. Mas o que é, exatamente “ser uma mulher”? Muito do que sei sobre isso me foi inculcado através da educação, mostrado, contado, como se houvesse um manual social que divide a humanidade em dois polos: homem e mulher; Adão e Eva. Fui percebendo, com o passar do tempo, que ser mulher não se resumia ao corpo, ao reflexo no espelho, que era uma questão impregnada na forma como eu construía minha identidade: sou uma mulher e, portanto, ajo, reajo e penso assim? Ou sou assim porque essa é a minha essência – é parte do que consegui construir antes de me produzirem socialmente como mulher? Do Outro que me reflete, o que, essencialmente, sobra de mim?

Assim, o que começou por ser um pensamento ingênuo, apesar de incômodo, virou uma grande problemática diária. Descobri que, em uma hierarquia estrutural de poder, o homem é privilegiado por ser homem, enquanto a mulher é subjugada por ser *aquilo que o homem não é*. Poucas coisas podem realmente definir um ponto em comum a um grande conjunto de mulheres como a expectativa de sujeição do feminino ao masculino. Dessa maneira, decidi procurar compreender as questões de existência social que atravessam o corpo, tentando encontrar maneiras de subverter a ideia equívoca de que os únicos dois corpos sociais possíveis, o *masculino* e o *feminino*, estabelecem categorias de existência e devem propagar a subordinação de um (feminino) em relação ao outro (masculino).

À vista disso, no segundo ano do curso de Cinema e Vídeo<sup>1</sup>, durante um intercâmbio na cidade de Lisboa, realizei uma curta-metragem documental intitulada *Corpo*<sup>2</sup> (2016), numa tentativa de investigar as diferentes relações que um indivíduo pode estabelecer com o seu próprio corpo. A intenção de abordar a questão da mulher já despontava, no que a primeira entrevistada foi uma performer que tem no corpo a sua principal ferramenta de trabalho. Em 2017, realizei *Sóror*<sup>3</sup>, um

---

<sup>1</sup> O referido curso foi realizado na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), em Curitiba (Brasil), de 2015 a 2018.

<sup>2</sup> Mais informações no *Website* de divulgação do filme, disponível em <https://corpo.46graus.com/> Consultado a 15 de novembro de 2021.

<sup>3</sup> Mais informações no *Website* de portfolio pessoal, disponível em <https://annacpetracca.46graus.com/works/film-director/soror-2017/> Consultado a 15 de novembro de 2021.

documentário experimental que mescla videodança, propondo o registro de uma experiência com duas bailarinas que agem artisticamente, na intenção de exteriorizar sensações e emoções reprimidas por situações misóginas que elas mesmas vivenciaram. Toda a equipe do filme foi composta por mulheres: assim tentei entender, de forma prática, quais as implicações e diferenças de uma produção estritamente feminina, em um filme assumidamente feminista. No mesmo ano, realizei *Tellus*<sup>4</sup> (2017), uma curta-metragem experimental que explora a relação do feminino com a criação do mundo na perspectiva do mito de Gaia, personificação feminina da Terra, que emerge do caos e gera filhos sem pai. Mais uma vez, busquei compreender formas de existência e de representação do feminino, agora de um ponto de vista mitológico, através da linguagem audiovisual. Em 2018, para a conclusão do curso de Cinema e Vídeo, realizei uma monografia buscando relacionar o cinema documental e o experimental, a partir da autorrepresentação nos filmes do cineasta lituano Jonas Mekas, e percebi então que a arte de vanguarda surge muitas vezes como uma potente ferramenta delimitadora da identidade do autor, de forma subjetiva e pessoal, diferente de uma arte de cunho mais comercial – que, por regra, procura gerar uma identificação com um público mais alargado, no intuito de comercializar e lucrar a partir daquela obra.

Nesse sentido, optei por continuar o meu percurso acadêmico voltado para a construção artística da identidade feminina, para explorar as possibilidades de subversão de estereótipos de gênero dentro de um tipo específico de arte: a videoarte realizada por mulheres que utilizam seus próprios corpos como ferramentas de expressão artística.

Posto isso, na presente tese de doutoramento, realizada em conjunto com a Professora Doutora Ana Catarina Pereira e a Professora Doutora Ana Isabel Soares, nas posições de orientadora e coorientadora respectivamente, enumeramos a seguir as perguntas que norteiam esta pesquisa:

- Como se pode definir a identidade de gênero, segundo a teoria feminista, e, nessa mesma perspectiva, como ocorre a formação da mulher, em sua identidade social?
- Quais foram, historicamente, os fatores que contribuíram para a invisibilização da mulher na arte?
- Quais os mecanismos de identificação da espectadora no cinema?
- Quais foram os acontecimentos, na metade do Século XX, que contribuíram para a produção de obras em vídeo por artistas mulheres que se representavam, reivindicando uma melhor compreensão da subjetividade feminina?

---

<sup>4</sup> Mais informações no *Website* de portfolio pessoal, disponível em <https://annacpetracca.46graus.com/works/film-director/tellus-2017/> Consultado a 15 de novembro de 2021.

- O que caracteriza na atualidade a arte do vídeo?
- Como pode a videoarte e a autorrepresentação trabalhar em favor da reconstrução do feminino de forma libertadora?
- Como transformar a percepção de um determinado assunto que já está saturado por estereótipos e preconceitos?

Reconhecemos a dificuldade de transformar a percepção de um assunto que está saturado por estereótipos e preconceitos. Mas entendemos que a arte possui uma forte influência cultural na sociedade e, por conta disso, pode ser uma ferramenta de deslocamento de signos, na concretização dessa transformação. A questão da representação da mulher na arte, desde os tempos antigos, reflete na coletividade social de uma forma negativa. Destarte, os signos sociais foram culturalmente construídos, sendo a arte um dos meios usados para propagar os sentidos. Buscamos, pois, compreender a sua função em uma via oposta: de que modo pode a arte colaborar para a ressignificação do feminino, já que detém esse caráter transformador?

Ao elaborar uma primeira restrição do conteúdo, julgamos que o dispositivo audiovisual é um potente comunicador; caracterizando-se inicialmente através do cinema, e posteriormente concebendo ramificações como o vídeo, a televisão e, atualmente, os audiovisuais relativos às mídias digitais. Percebemos que, nesse dispositivo, a mulher sofre uma má-representação, normalmente equívoca, em termos midiáticos e artísticos. Em consequência, passa por uma invisibilização de sua identidade, substituída pela idealização de um feminino inalcançável e imaginado. Diante disso, e considerando que boa parte da construção e da difusão da ideia de identidade de gênero é feita através dos meios de comunicação, em que o audiovisual desfruta de vantajosas ferramentas de associação e de construção psicológica, optamos por centrar a nossa pesquisa na arte do vídeo. Sublinhamos sobretudo a videoarte, que tem, desde o seu surgimento, um histórico de luta social e representativa, através da qual se procuraram as subjetividades, em que várias mulheres produziram obras tentando justamente desmitificar a ideia da mulher socialmente idealizada. Diante destas questões, questionamo-nos: quando falamos de representação, qual o signo imagético de comunicação direta nessas obras em vídeo?

Verificamos desde logo que o corpo é um elemento primário: é o principal e mais direto produtor de sentido imagético na construção da identidade individual. Posto isto, torna-se fundamental e eficaz recorrer às obras realizadas por mulheres, principalmente às obras que priorizam a autorrepresentação, aquelas em que a mulher é elemento representado e representante de seu próprio sentido. Assim, ela detém de duas vias de poder e, em consequência, de controle de sua

imagem, promovendo uma noção mais atenta às subjetividades do feminino (tanto individual quanto coletivamente).

Esta pesquisa propõe, então, compreender de que forma a arte realizada por mulheres através do vídeo – tendo a própria artista como a principal fonte de inspiração e seu próprio corpo representado em tela – pode subverter uma ideia primária e equivocada de identidade feminina. Temos como objetivo principal identificar mecanismos e alternativas à reprodução do estereótipo da mulher na sociedade, a partir de uma bibliografia interdisciplinar que passa pela literatura dos estudos feministas, de gênero, além de teorias fílmicas e do vídeo. Além disso, recorreremos, sempre que possível, a testemunhos na primeira pessoa das artistas em foco, levando em conta tanto escritos de artistas das décadas de 1960 e 1970, quanto entrevistas de artistas contemporâneas, realizadas especialmente para esta pesquisa. Fazendo uma ponte entre os estudos artísticos e sociológicos, pretendemos também ampliar a discussão sobre o tema em língua portuguesa, reconhecendo essa necessidade. Compomos o *corpus* da pesquisa não somente através da revisão teórica, mas procuramos incorporar a teoria refletida na análise de obras artísticas, vinculando dessa forma a prática e a teoria, de forma a reconhecer mecanismos de subversão e identificação em uma aproximação direta com as próprias artistas que agem como criadoras e potenciadoras de seus próprios sentidos.

## Tema e problema

A presente tese de doutoramento parte da seguinte questão: “Como o estereótipo social / artístico acerca do feminino pode ser subvertido através da videoarte realizada por mulheres que se representam a si mesmas em suas obras?” Para responder à pergunta formulada, consideramos a subversão a partir da busca pela ressignificação e subjetividades do feminino; e entendemos por “videoarte de mulheres” a produção de vídeo no âmbito artístico, realizado por mulheres que se identificam como tal.

Iniciamos a investigação contextualizando os principais termos e conceitos abordados e as problemáticas que os envolvem, a começar pela *identidade* de gênero, a partir de uma breve cronologia do movimento feminista e suas conquistas, dando ênfase à segunda e terceira vagas do movimento, a partir de autoras como Simone de Beauvoir e Judith Butler. Assim, identificamos os principais questionamentos que envolvem a experiência social e corpórea da mulher na sociedade. Além disso, compreendemos, através de Teresa de Lauretis, a relação entre a significação da mulher na sociedade e sua representação na arte, mais especificamente no cinema, por ser o antecessor tecnológico da videoarte.

Apesar de a videoarte ter sido muito influenciada pelas artes visuais, como a pintura, por exemplo, e por outras linguagens que, por norma, fogem ao âmbito artístico, como a televisão, enxergamos no cinema o seu “antecessor tecnológico direto”, pois foi o desenvolvimento do cinema que possibilitou a existência das câmeras de vídeo e, conseqüentemente, da videoarte. Justamente por essa associação do dispositivo tecnológico, tanto o cinema quanto a videoarte comunicam através do som e da imagem (audiovisual), de forma que é conveniente tentar compreender os mecanismos de reprodução e identificação que operam tanto num quanto na outra, observando similaridades e diferenças entre ambos. Isto posto, procuramos clarificar, em um primeiro momento, o modo como, segundo estudos sociológicos e feministas, foi sendo estruturado o conceito de identidade de gênero na sociedade. No seguimento dessa busca, questionamo-nos sobre a representação da mulher na arte e a sua identificação da espectadora, levando em conta principalmente a teoria fílmica feminista.

A primeira parte desta pesquisa é, portanto, dedicada a compreender a que (ou ainda, a *quem*) nos referimos quando falamos de *mulher* (e conseqüentemente de *feminino*), e quais os aspectos a considerar ao abordar as questões de representação. Tentamos, primeiro, entender como esta representação é *empreendida*, para depois identificar possíveis mecanismos de *como a*

*desconstruir ou transformar*. Toda a primeira parte da pesquisa é dedicada a clarificar os termos gerais, delineando-os de acordo com o foco da investigação, para depois aplicá-los, de forma direcionada, ao tema central.

# Hipóteses de trabalho

Toda a fundamentação da presente pesquisa parte de uma hipótese inicial, enunciada a seguir, que sustenta os aspectos mais específicos da investigação:

**H1:** A construção da identidade de gênero, especialmente no que diz respeito à mulher, foi realizada a partir de interesses que resguardam a posição privilegiada do homem na sociedade, evidenciando a necessidade do surgimento de movimentos de luta pelos direitos e reconhecimento de minorias sociais, como foi o caso dos movimentos feministas.

Feita uma contextualização histórica, que respalda a primeira hipótese, focamos a atenção em uma segunda, que surge como consequência da primeira, especialmente no âmbito artístico:

**H2:** Durante décadas, as mulheres foram mal representadas na Arte, muito por conta de sua invisibilização na sociedade.

Ao elaborar um terceiro recorte, ainda inicial, aplicamos a teoria estudada na argumentação das hipóteses anteriores, mas agora no caso do Cinema:

**H3:** Faz-se necessário superar o olhar bilateral ou binário do espectador no Cinema, referindo aquele que se reduz a dois polos (*olhar masculino* ou *olhar feminino*), visto que essa pressuposição conduz a uma interpretação firmada através de pré-julgamentos normalmente equivocados.

Refletindo sobre as implicações da representação, ao apontar para as questões de identificação (ainda do âmbito do cinema), sugerimos a quarta hipótese:

**H4:** O cinema comercial pressupõe o interesse e desejos do espectador masculino, por isso torna-se necessário investigar como ocorre a identificação da espectadora feminina, a fim de compreender os ciclos de representação e identificação da mulher.

Nesse sentido, começamos a delinear possíveis artifícios de desconstrução, no que propomos a quinta hipótese:

**H5:** A empatia pode ser um vantajoso recurso de identificação na obra de arte, sendo a autorrepresentação um instrumento bastante eficaz.

De forma a transpor as verificações da pesquisa relativas ao cinema para o domínio da videoarte, avançamos para a sexta hipótese,

**H6:** Parte das teorias feministas do cinema pode ser aplicada na análise de obras do campo da videoarte.

Encontramos a necessidade de considerar as eventualidades e extremidades do vídeo em sua contemporaneidade, bem como da videoarte, sugerindo que:

**H7:** Atualmente, a videoarte expandiu ainda mais as suas possibilidades e fragmentações, em confluência com as mídias digitais e a Internet.

Finalmente, propomos a última hipótese de trabalho, pensando em uma possibilidade estética disruptiva em termos de gênero:

**H8:** A subversão da identidade de gênero pode ser realizada a partir de uma *estética da abjeção*.

Para desenvolver a elaboração das hipóteses anteriormente mencionadas, alguns conceitos-chave da presente pesquisa serão considerados, a saber: Feminismo; Feminino/Masculino; Identidade de gênero; Identidade; Arte; Audiovisual; Videoarte; Vídeo; Visibilidade/invisibilidade; Presença/ausência; Representação/autorrepresentação; Identificação; Estereótipo; Objetificação; Controle.

Entendemos, por princípio, que a representação visual da mulher está intimamente relacionada com a forma como o seu corpo é representado na tela. Portanto, escolhemos distingui-lo de uma maneira específica, antes de tudo como um importante operador de sentido, de forma muito similar àquela proposta pela pesquisadora Christine Mello:

Observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge diz respeito também a

inserir-lo no contexto das formas sensíveis e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade (Mello, 2003, p.35,36)

De forma consequente, entramos no caso da *performance art*, de maneira que interpelaremos o assunto de forma indireta, considerando que:

A performance, por sua natureza de difícil comercialização e seu caráter marginal (margens: habita um espaço relativo entre as artes – plásticas, cênicas e filmicas – e entre arte e não-arte), muitas vezes abjeto (corpos desarticulados, levados a condições psicofísicas extremas, brutalidade poética) e socialmente discrepante (formas sexuais múltiplas, humor fino e grotesco, práticas existenciais e corporais excêntricas e irônicas), define-se como forma de resistência, como força contestatória, como prática política. A performance gera e apresenta corpos e situações em que a normatividade ocidental contemporânea – marcadamente consumista, mecanicista, logocêntrica, racista, homofóbica, descorporalizada – é pensada. (Fabião apud Bouger, 2004, p.3)

Nesse sentido, nos deparamos com o termo *body art* (traduzido para o português como “Arte do Corpo”, ou ainda “Arte Corporal”) que, num sentido genérico, é a manifestação artística em que o corpo da artista é usado como o *locus* principal da obra, como uma indispensável ferramenta de expressão<sup>5</sup>. Por conta disso, a própria artista, em sua identidade e seus aspectos pessoais, subjetivos e íntimos, é colocada como foco de interesse predominante da obra. Normalmente a *body art* está associada com os eventos de *happening* e performances da década de 1960, como examinaremos no decorrer desta pesquisa. Adotamos, assim, um pensamento próximo do da investigadora Amelia Jones em *Body art/performing the subject* (1998):

Embora a arte corporal certamente não seja o único tipo de produção cultural a instanciar a dispersão do sujeito modernista (uma boa parte do discurso em torno da arte feminista girou em torno de afirmações de que várias práticas exemplificam essa dispersão).

Defendo aqui que é um dos mais dramáticos e completos fazê-lo *se estiver engajado nos*

---

<sup>5</sup> BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>. Consultado a: 25 de Novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

*níveis mais profundos de sua produção*, precisamente por causa de sua vinculação do sujeito como corporificado em todas as suas particularidades de raça, classe, gênero, sexualidade e assim por diante. (Jones, 1998, p.11, grifo da autora, tradução nossa<sup>6</sup>)

É através da mediação entre a câmera e o corpo performático da artista que buscamos a ressignificação dos sentidos da mulher. Entendemos que essa relação amplia as experiências do corpo, tanto por parte do espectador, quanto da artista criadora. Dedicaremos uma pequena parte dessa pesquisa à clarificação dos termos e entendimentos da videoarte e, de uma forma expandida, do vídeo relacionado com a prática artística.

---

<sup>6</sup> No original: “While body art is surely not the only type of cultural production to instantiate the dispersal of the modernist subject (a fair amount of the discourse surrounding feminist art has pivoted around claims that various practices exemplify this dispersal). I argue here that it is one of the most dramatic and thorough to do so *if it is engaged with on the deepest levels of its production*, precisely because of its entailment of the subject as embodied in all of its particularities of race, class, gender, sexuality, and so on.”

## Metodologia e desenho da investigação

Considerando a natureza interdisciplinar da presente investigação, e na intenção de proporcionar à leitora (ou ao leitor) uma compreensão global do tema exposto, independente da sua área de conhecimento, estabelecemos um método de investigação principalmente qualitativo, unindo a prática artística à teoria aplicada, no que consideramos um complementar do outro. Dividimos, portanto, a tese da presente pesquisa (“a *subversão* da *identidade* através da *autorrepresentação* na *videoarte de mulheres*”), de forma a, em primeiro lugar, esquadrihar seus principais conceitos, contextualizando-os histórica e socialmente, direcionando o ponto de vista que propomos, e entendendo a revelação (dessas circunstâncias) primária em relação à busca pelas estratégias de subversão. Partimos, portanto, de uma perspectiva feminista que, como aponta a pesquisadora Margareth Rago (2004):

[...] tanto enquanto teoria, como enquanto prática, teve e tem uma função social eminentemente política, *por seu potencial profundamente subversivo*, desestabilizador, crítico, intempestivo, assim como pela vontade que manifesta de tornar o mundo mais humano, livre e solidário, seguramente não apenas para as mulheres. Por tudo isso, não pode recuar diante do enorme desafio que é uma avaliação contínua das próprias subjetividades e dos estilos éticos/estéticos de existência que promove, impedindo a ação das forças reterritorializantes paralisadoras, pois modos feministas de existir só devem se tornar incômodos enquanto movimentos intensos de afirmação da vida. (Rago, 2004, p.13, grifo nosso)

Nessa lógica, propomos a busca pelo simbólico, dos signos e da ressignificação imagética (audiovisual), através de uma interpretação fundamentalmente semiótica. No campo cinematográfico, a pesquisadora Shohini Chaudhuri sublinha que “uma leitura semiótica do filme analisa como os seus significados são construídos em um nível mais profundo, por meio da interação de seus códigos de iluminação, edição, escala de filmagem, ângulos de câmera, diálogo e narrativa” (Chaudhuri, 2006, p.24, tradução nossa<sup>7</sup>). Apesar da estratégia de análise

---

<sup>7</sup> No original: “A semiotic reading of film analyzes how its meanings are constructed at a deeper level, through the interplay of its codes of lighting, editing, scale of shot, camera angles, dialogue, and narrative”.

cinematográfica não poder ser aplicado de forma equivalente a todas as obras de vertente audiovisual, como a videoarte, consideramos de forma vantajosa aplicar os procedimentos que são similares aos recursos do vídeo, desconsiderando aqueles mais específicos da linguagem fílmica como, por exemplo, a narrativa cinematográfica.

Ann Kaplan, em *Women and film: both sides of the camera* (2001) analisa filmes independentes realizados por mulheres no desenvolvimento do movimento feminista que “ou tentaram descobrir para as mulheres uma voz e subjetividade, um lugar de onde falar, ou tentaram definir o que o ‘feminino’ pode ser em um sistema que tem feito de tudo para definir a feminilidade para as mulheres” (Kaplan, 2001, p.24, tradução nossa<sup>8</sup>). Dessa maneira, seguimos este raciocínio, aplicando-o à videoarte que (como veremos no decorrer desta pesquisa) despontou durante o desenvolvimento da segunda onda do movimento feminista.

No primeiro capítulo, contextualizaremos as noções relativas à identidade de gênero, a partir de uma perspectiva feminista. Depois de uma breve retrospectiva cronológica acerca do movimento feminista, selecionaremos autoras que marcaram o próprio movimento, como Simone de Beauvoir e Judith Butler. Apontaremos também para autoras contemporâneas, como Iris Young e Teresa de Lauretis, já adentrando nas conceptualizações relacionadas ao gênero dentro da teoria fílmica feminista.

No segundo capítulo, investigaremos acerca da representação da mulher na arte e no cinema, e discutiremos sobre os mecanismos de identificação da espectadora. Nesse sentido, recorreremos a textos como *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (publicado em 1975), de Laura Mulvey, referência essencial nos estudos fílmicos feministas, além de escritos posteriores. No texto referido, Mulvey articula sobre a representação da mulher no cinema a partir da via da psicanálise, sempre da perspectiva feminista.

Ainda em relação aos recursos de identificação, apelaremos a autoras como Mary Ann Doane e Ann Kaplan (acima mencionada) e seus questionamentos acerca da psicanálise aplicada na teoria fílmica feminista. Tomaremos como ponto de partida a pesquisa de Edith Stein acerca da empatia, relacionando-a com a experiência fílmica.

No terceiro capítulo descreveremos os acontecimentos que favoreceram o surgimento da videoarte num contexto artístico, social e político. Rastreamos as especificidades do vídeo, diferenciando-o do cinema, a partir dos escritos de Philippe Dubois, que se dedicou a compreender suas propriedades e particularidades. Voltaremos a elucidar algumas questões que

---

<sup>8</sup> No original: “[...] either attempt to discover for women a voice and a subjectivity, a place from which to speak, or try to define what the “feminine” might be in a system that has done everything to define femininity for women.”

vinculam a videoarte e o feminismo, apresentando em seguida uma seleção de obras de videoarte produzidas por mulheres, realizadas a partir da metade do século XX, tendo em mente que muita da criação contemporânea inspira-se em obras precedentes. Para a seleção das obras, focaremos naquelas em que: a artista criadora utiliza seu próprio corpo como *locus* central da obra, e portanto, usufrui de estratégias de autorrepresentação; se articula conscientemente uma crítica à representação da mulher através de recursos imagéticos e sonoros; ou que sobressaíram durante as primeiras décadas de desenvolvimento da videoarte.

No quarto capítulo, consideraremos as questões mais atuais do vídeo, indo para além das fronteiras da videoarte, a partir das propostas de Christine Mello, compreendidas nos conceitos de *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*, que sublinham a hibridez do vídeo na contemporaneidade. De forma a aplicar toda a teoria levantada neste e nos capítulos anteriores em um contexto atual, recorreremos à análise de obras de duas artistas contemporâneas, Luanah Cruz e Mariana Barros, que há mais de dez anos produzem artisticamente no Brasil e em Portugal, respectivamente.

De um modo geral, as análises das videoartes serão realizadas de forma muito similar à análise cinematográfica que, sem pormenorizar, refere-se a “uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme” (Penafria, 2009, p.1,2). Mais especificamente, realizaremos em parte uma análise poética das obras, em consonância com as outras abordagens comentadas, de forma que identificaremos em sua composição estética as sensações geradas, entretanto recorrendo também as próprias artistas, partindo não só “dos efeitos [para] chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído” (idem, p.6), mas também aproveitando o próprio relato sobre o processo criativo das artistas em questão, como explicaremos mais à frente.

As abordagens que partem do discurso cinematográfico, de acordo com o que já comentamos, apesar de suas similaridades, não são completamente equivalentes nem totalmente passíveis de serem transpostas para o caso do vídeo, por algumas dessemelhanças primárias essenciais. Ainda assim, servirão como base por suas similaridades discursivas. Essa discussão será esclarecida e mais bem aprofundada no decorrer desta pesquisa, ao identificarmos as particularidades do vídeo enquanto obra de arte, mas também enquanto estado/processo.

Finalmente, no quinto capítulo estabeleceremos uma relação entre as obras de videoarte da artista visual Daniela Távora e o conceito de abjeção, proposto por Julia Kristeva em *Powers of Horror*:

*na essay on abjection* (publicado pela primeira vez em 1980). A principal pergunta que move este capítulo é: pode a aproximação da abjeção em uma obra artística surtir um efeito disruptivo?

As artistas em foco nos dois últimos capítulos da presente investigação – Luanah Cruz, Mariana Barros e Daniela Távora – foram entrevistadas propositadamente para este estudo (os textos dessas longas entrevistas constituem anexos, apresentados no final do presente trabalho), como parte de uma pesquisa de campo que se mostrou indispensável a partir do momento em que consideramos a vivência subjetiva um fator fundamental na criação deste tipo específico de arte a qual enfocamos.

À vista disso, aplicaremos a Teoria dos Cineastas, que “propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores” (Graça et al, 2015, p.21). A abordagem será adaptada no contexto desta pesquisa: ao invés de termos como foco de estudo os filmes a partir dos processos criativos dos cineastas, substituímos os filmes pelas obras em vídeo (para além das videoartes) e os cineastas pelas artistas que estão profundamente associadas com a prática criativa do vídeo. Ressalte-se que esta Teoria considera como cineasta “todo aquele que esteja diretamente ligado com a prática criativa cinematográfica” (Idem, p.27). Destacamos também a reflexão dos pesquisadores sobre dinâmica do discurso gerado pela Teoria dos Cineastas, fundamental na nossa pesquisa:

A abordagem que propomos, a da Teoria dos Cineastas, tem como resultado final um discurso que resulta de uma dinâmica complexa. Essa dinâmica é composta por uma constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora para a sua construção. (Graça et al, 2015, p.22)

Essa perspectiva nos será muito preciosa no sentido de que o cerne desta investigação está na conexão entre artista (na posição de criadora e espectadora de sua própria obra), vídeo, e espectador/a. De forma mais minuciosa, essa relação é composta por múltiplas vias de associação: no que diz respeito à artista, é no seu corpo que reside o fator elementar por onde a conexão é feita: seu corpo em relação à câmera de vídeo e a representação de seu corpo no vídeo em relação com a espectadora (posição ocupada pelo Outro e pela própria artista). De modo complementar, aplicamos conceitos da Sociosemiótica, pois “pensar sociosemioticamente a questão geral do

sentido, ou analisar sociossemioticamente objetos de ordens diversas, é, em todos os casos, colocar a noção de interação no coração da problemática da significação” (Landowski, 2014, p.11). Nesse sentido, o *ato* e o *processo* em si tomam especial protagonismo no âmbito dessa análise:

Correlativamente, o projeto sociossemiótico procede de uma última escolha decisiva: a de privilegiar não a descrição de sistemas que determinariam a produção e a recepção das manifestações significantes (o que acabaria por encerrar as práticas de sentido numa função de perpétua reprodução do mesmo), mas a análise dos *processos*, ou seja, justamente, das interações (entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos) que presidem a construção mesma do sentido e tornam em consequência possível a emergência de configurações inéditas. Menos que uma análise do sentido realizado, investido nos objetos – nos enunciados, nos textos, nas coisas que nos circundam ou nos comportamentos que nós observamos –, a sociossemiótica se propõe como uma teoria da produção e da apreensão do sentido em *ato*. (Landowski, 2014, p.12)

Isto posto, a metodologia aplicada envolverá não só, de modo qualitativo, uma reflexão bibliográfica, mas também uma investigação de campo, recorrendo, para a teoria, aos discursos abertos sobre a prática artística, considerando a interdisciplinaridade dos temas e dos métodos substanciais no que concerne a proposta fundamental desta investigação. Tentaremos, portanto, aplicar as teorias apuradas na parte empírica desta pesquisa.

# Capítulo 1: Identidade de gênero – contextualizando os termos na pesquisa

*Se o feminismo pretende ser uma força desmistificadora, então tem de ser capaz de questionar a sua própria identidade.*  
– Trinh Minh-ha<sup>9</sup>

## Introdução

Quando abordamos termos como *identidade* e *gênero*, ao quê exatamente referimo-nos? Ambos possuem uma diversidade de conceitos, dependendo da área aplicada (história, sociologia, antropologia, direito, entre outros). Por isso, entendemos como fundamental restringir e contextualizar os sentidos dos termos no âmbito dessa pesquisa, que apresenta, em sua base, uma perspectiva sociológica. Dessa forma, é essencial que entendamos a historicidade de movimentos que lutaram (e ainda lutam) pelos direitos humanos, identificando sujeitos individual e coletivamente, como o movimento feminista. Para fins de estudo, ele é dividido em três vagas, que aqui apresentamos muito sumariamente. A primeira foi marcada pelo sufrágio feminino – com a luta pelo direito ao voto pelas mulheres, no contexto da Revolução Francesa. Já a segunda, deu atenção a temas como a sexualidade da mulher, o mercado de trabalho e as questões da maternidade. A terceira onda abrangeu ainda mais as problemáticas sobre sexualidade, identidade e gênero, e deu especial atenção aos assuntos *queer*. O movimento feminista tem um significado amplo, caracterizando-se por recortes de classe, gênero, etnia, época e contexto histórico, cultura e país. Assim, escolhemos utilizar como base uma seleção bibliográfica de textos escritos principalmente a partir do final da primeira metade do século XX até a atualidade, que contemplam as principais questões e conceitos que servirão de base para o seguimento da pesquisa, focando principalmente na cultura ocidental.

Para isso, selecionamos obras como *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, que marcou o desenvolvimento da segunda onda do Feminismo no ocidente, passando pelos escritos de teóricas contemporâneas, como Judith Butler, Iris Young e Teresa de Lauretis. Sendo assim, o presente capítulo pretende, através de uma análise bibliográfica delimitada, debruçar-se sobre conceitos essenciais como identidade e gênero, corpo e experiência vivida, para o melhor entendimento da pesquisa e, posteriormente, das obras artísticas discutidas.

---

<sup>9</sup> (apud Young, 2003)

## 1.1 Breve cronologia do movimento feminista e suas conquistas

É um desafio apresentar uma história do movimento feminista, uma vez que ele não se traduz em um único contexto histórico ou social, como por exemplo, a luta das mulheres brancas de classe média pela cidadania, que abordaram questões como o direito ao voto e à educação. Há que se considerar outros possíveis recortes e lutas, de mulheres que estão inseridas ainda em outros grupos minoritários, como as mulheres negras ou indígenas. Além disso, a reivindicação de direitos civis aconteceu e acontece de formas diferentes no ocidente e no oriente, por isso, escolhemos identificar a história do movimento no ocidente, por conta da relação com as artistas que serão posteriormente discutidas e entrevistadas. Assim, o objetivo nesta seção é identificar o movimento feminista sucintamente a partir de uma breve cronologia, servindo de embasamento a nossos estudos subsequentes. Para isso, designamos alguns acontecimentos importantes desde o sufrágio feminino até os dias atuais.

Muito resumidamente, por não constituir esse o nosso objeto de estudo principal, mas antes, reiteramos, uma ferramenta de análise às produções artísticas pesquisadas, o movimento feminista é dividido, para fins de estudo, em três grandes períodos. Em 1791, no contexto da Revolução Francesa, é publicada a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*<sup>10</sup>, escrita por Olympe de Gouges como uma crítica à *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*<sup>11</sup> (uma das primeiras medidas conquistadas na Revolução Francesa em 1789 e que se limitava a atender os direitos dos cidadãos homens, apenas). Duas décadas depois, em 1792, *A Reivindicação dos Direitos da Mulher* é publicada por Mary Wollstonecraft, defendendo que as mulheres não são naturalmente inferiores aos homens, e que o real problema seria a falta de acesso à educação (Wollstonecraft, 2017). Entre 1893 e 1960, a maior parte dos países aprovaria o voto (nacional) feminino, a começar pela Nova Zelândia no ano de 1893 (ver Gráfico 1). No Brasil, seria no início da década de 1930, com a implementação do Código Eleitoral brasileiro<sup>12</sup>, e em Portugal, somente após a Revolução de 25 de Abril no ano de 1974 se legitimaria o sufrágio universal<sup>13</sup>. Assim, o

---

<sup>10</sup> *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791). Consultado a 1 de Fevereiro de 2021. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-à-criação-da-Sociedade-das-Nações-até-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>

<sup>11</sup> *Declaração de direitos do homem e do cidadão* (1789). Consultado a 1 de Fevereiro de 2021. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-à-criação-da-Sociedade-das-Nações-até-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>

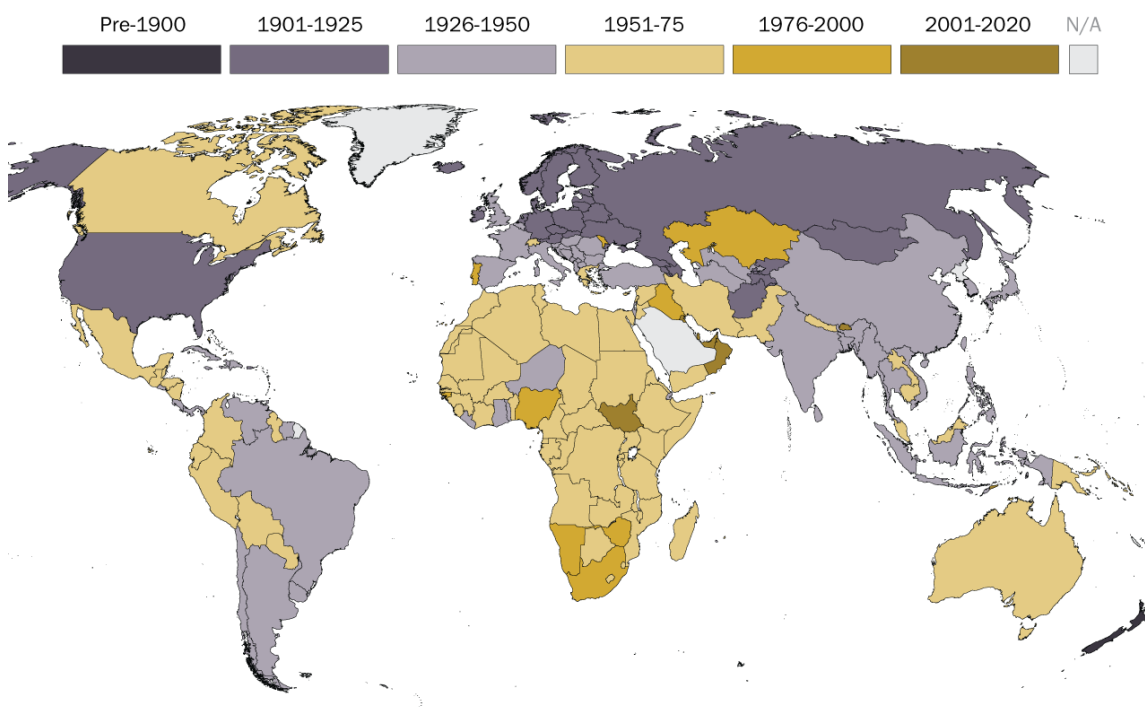
<sup>12</sup> Decreto nº 21.076, de 24 de Fevereiro de 1932. Consultado a 25 de Junho de 2021. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21076-24-fevereiro-1932-507583-publicacaooriginal-1-pe.html>

<sup>13</sup> Website do Parlamento Português. Consultado a 10 de Novembro de 2021. Disponível em: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/voto-mulheres.aspx>.

sufrágio feminino foi um fenômeno civilizacional, sendo um dos marcos da primeira vaga do movimento feminista ocidental (Gonçalves, 2006, p.29,30).

### More than half of all countries and territories granted women the right to vote before 1960

*Year nation allowed women the right to vote in national elections*



Note: Women in Afghanistan had the right to vote beginning in 1929, but this right was taken away several times before being restored in 2004. Saudi Arabia and Brunei do not hold national elections, and Hong Kong and Macau do not participate in China's elections. Women vote in local elections in all four areas.

Source: Pew Research Center analysis of government publications, historical documents from organizations like the United Nations and the Inter-Parliamentary Union, and various news reports to determine women's enfranchisement history in 198 countries and self-administering territories.

PEW RESEARCH CENTER

Gráfico 1: *Mais da metade de todos os países e territórios garantiram às mulheres o direito do voto antes de 1960.*<sup>14</sup>

Em 1949 é publicado *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, considerado uma das obras mais importantes para a literatura e o movimento feministas, marcando o desenvolvimento de sua segunda onda. Nele, Beauvoir expõe a condição da mulher na sociedade, através de uma análise psicanalítica, histórica, social, sexual e cultural, discutindo a opressão masculina sobre o feminino

<sup>14</sup> Fonte: PEW Research Center. Consultado a 05 de Junho de 2021. Disponível em: [https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/10/05/key-facts-about-womens-suffrage-around-the-world-a-century-after-u-s-ratified-19th-amendment/?utm\\_content=buffer37c63&utm\\_medium=social&utm\\_source=twitter.com&utm\\_campaign=buffer](https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/10/05/key-facts-about-womens-suffrage-around-the-world-a-century-after-u-s-ratified-19th-amendment/?utm_content=buffer37c63&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer)

e compreendendo o *ser mulher* como uma construção cultural e social. Nas décadas seguintes, o movimento feminista da vertente francesa dá seguimento aos debates em torno da linguagem e da psicanálise que, por sua vez, enquadram-se nas discussões que seguirão na presente pesquisa.

A frase *o pessoal é político* marcou a segunda onda, refletindo sobre as questões privadas como parte de um todo, com implicações na esfera pública e vice-versa (Fraser, 1990). Assim, o debate foi ampliado para temas como a sexualidade, a participação da mulher no mercado de trabalho, a maternidade, a valorização da carga do trabalho doméstico, entre outros temas não menos importantes (Gurgel, T., 2010). A partir da década de 1970, o movimento feminista mescla-se ainda mais com outros movimentos que lutam por direitos civis, como o movimento negro e LGBTQIA+, evidenciando que a luta de mulheres negras e lésbicas, por exemplo, por se encontrarem em mais de uma esfera social minoritária, era diferente da luta de mulheres brancas heterossexuais. Nesse sentido, Nancy Fraser (1995) sublinha, nos movimentos sociais contemporâneos, a característica que os diferencia dos anteriores, caracterizando a luta pelo reconhecimento de identidades:

A ‘luta pelo reconhecimento’ está rapidamente se tornando na forma paradigmática de conflito político no final do século XX. As reivindicações de ‘reconhecimento da diferença’ estimulam as lutas de grupos que se mobilizam sob a bandeira da nacionalidade, etnia, ‘raça’, gênero e sexualidade. Nestes conflitos ‘pós-socialistas’, a identidade de grupo substitui o interesse de classe como principal motivo de mobilização política. A dominação cultural substitui a exploração como uma injustiça fundamental. E o reconhecimento cultural substitui a redistribuição socioeconômica como remédio contra a injustiça e como objetivo da luta política. (Fraser, 1995, p.68, tradução nossa<sup>15</sup>)

A terceira onda feminista fez uma crítica radical contra a idealização de uma “natureza feminina”, separando ainda mais a ideia original que vinculava gênero e sexo, ideia desenvolvida por autoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis, como veremos a seguir. Nesse sentido, alguns termos

---

<sup>15</sup> Na edição consultada: “La «lucha por el reconocimiento» se está convirtiendo rápidamente en la forma paradigmática del conflicto político a finales del siglo XX. Las reivindicaciones del «reconocimiento de la diferencia» estimulan las luchas de grupos que se movilizan bajo la bandera de la nacionalidad, la etnicidad, la «raza», el género y la sexualidad. En estos conflictos «postsocialistas», la identidad de grupo reemplaza al interés de clase como motivo principal de movilización política. La dominación cultural reemplaza a la explotación en tanto injusticia fundamental. Y el reconocimiento cultural reemplaza a la redistribución socioeconómica como remedio contra la injusticia y objetivo de la lucha política.”

são colocados em pauta e ressignificados, como o *queer* que, como afirma Guacira Lopes Louro, “é um jeito de pensar e de ser [...] que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre-lugares’, do indecifrável” (Louro, 2016, p.7,8). Como teoria e num sentido político, o *queer* manifesta-se “para indicar uma posição ou disposição de contestação e de não conformidade em relação às normas, processos de normalização ou cânones de qualquer ordem” (Louro, 2017, p.37).

Uma era pós-feminista muitas vezes é equivocada e genericamente interpretada, uma vez que o termo abre a possibilidade de se pressupor que a igualdade de direitos foi totalmente atingida, o que não é verdade. Sobre o conceito da expressão, Virgínia Ferreira em seu texto *O Feminismo na Pós-modernidade* (1988) ressalta que

a ideia que esta encerra parece ser a de que o feminismo é um movimento ultrapassado, que teve a sua utilidade e cumpriu a sua missão no momento em que a história e o progresso o exigiram, mas cuja filosofia e formas de organização se tornaram obsoletas na nova conjuntura social (Ferreira, 1988, p.94).

Já Margareth Rago, pesquisadora e professora da UNICAMP<sup>16</sup> no Departamento de História, em *Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos* (2004) aponta para uma diferente compreensão do termo, em que

Nessa proposta de falar em pós-feminismo, não pressuponho evidentemente o fim do feminismo, acreditando que estaríamos vivendo num período posterior das lutas sociais e políticas das mulheres, segundo um recorte temporal que operaria com a linha da continuidade histórica, como se as conquistas feministas já tivessem sido todas elas alcançadas e consagradas. Muito pelo contrário, essa luta está em seus inícios [...] (Rago, 2004, p.1)

Em *Pós-feminismo, misoginia online e a despolitização do privado* (2017), Cláudia Álvares reflete sobre os pressupostos do pós-feminismo na contemporaneidade, defendendo que o meio virtual pode legitimar uma cultura misógina:

---

<sup>16</sup> Sigla para Universidade Estadual de Campinas.

O nosso contexto actual, porém, confronta-nos com uma situação em que o primado do privado se aproxima de uma intimidade pública despudorada. O nexos entre ciências da comunicação e estudos de género é visível precisamente nos pontos de convergência entre a ecologia dos novos media e as (velhas) dimensões performativas de género que, a meu ver, põem em causa os pressupostos do pós-feminismo (Álvares, 2017, p.109)

Não entraremos mais a fundo nas discussões sobre o pós-feminismo, por não ser o foco da nossa pesquisa. Porém, podemos afirmar que as mulheres, sobretudo a partir do século XX, têm se organizado politicamente a fim de conquistar direitos civis em múltiplas camadas e contextos, lutando contra diversas formas de opressão, com foco em uma maior equidade social. Entendemos o movimento feminista como uma luta que se mantém primordial para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa, tendo em consideração que, apesar das mulheres terem tido muitas conquistas, elas permanecem distantes da posição que tomam outros grupos sociais consideravelmente mais privilegiados, como o dos homens brancos heterossexuais e de classe média/alta, que acabam por pertencer a diversas esferas sociais de privilégio.

Atualmente, a opressão pode ocorrer em ambientes que não existiam até algumas décadas atrás, como o meio virtual, por isso é natural que as reclamações de movimentos sociais, como o feminista, se adequem ao contexto contemporâneo. As questões relativas à representação da imagem da mulher, entretanto, ganharam força com o Cinema, que surge no final do século XIX, curiosamente junto com a ascensão do próprio movimento feminista. Voltaremos à questão da representação da mulher na arte no Capítulo 2 da presente pesquisa.

## **1.2 A fenomenologia e crítica social na construção da mulher para Simone de Beauvoir e Judith Butler**

A teoria feminista, principalmente desde o desenvolvimento de sua segunda vaga, mantém vigorosamente as críticas às ideias naturalistas de que o sexo e a sexualidade devem dar sentido à existência social das mulheres. Dentro dessa linha de raciocínio, consideramos duas autoras fundamentais como base para esta pesquisa: Simone de Beauvoir e Judith Butler. A última, nascida em 1956, é uma filósofa estadunidense pós-estruturalista, dedicando-se aos estudos contemporâneos do feminismo, abrangendo a teoria *queer*. Já Beauvoir, nascida em Paris (1908), é considerada uma das expoentes do movimento feminista por sua contribuição literária. Estudou

filosofia na Universidade de Sorbonne (onde conheceu o também filósofo Jean-Paul Sartre, que viria a ser seu futuro parceiro intelectual e romântico), e chegou a escrever diversos livros, refletindo principalmente sobre questões de gênero.

Em seu livro - talvez o mais conhecido - intitulado *O Segundo Sexo*, publicado pela primeira vez em 1949, e dividido em dois volumes, Beauvoir expõe a condição social da mulher, criticando a forma violenta e opressiva em que a sociedade construiu a ideia do *ser mulher* e do feminino. A autora parte da premissa de que a mulher não é inferior ao sexo masculino por razões naturais, e sim devido a diversos poderes e processos culturais, sociais e históricos que idealizam e constroem tal condição.

O primeiro volume do livro, intitulado *Fatos e Mitos* é dividido em três partes: *Destino*, *História* e *Os mitos*. Em *Destino*, a autora apresenta três pontos de vista: o biológico, o psicanalítico e do materialismo histórico. Logo de início, Beauvoir pontua que o homem sempre fora visto como positivo e neutro, sendo o positivo o próprio masculino e o neutro o “homem”, o ser humano em um sentido amplo (mas linguisticamente restrito), restando à mulher a condição negativa, de *outro*:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: ‘Sou uma mulher.’ Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade, que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral do vocábulo *homo*. A mulher aparece como negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (Beauvoir, 2016a, p.11,12, grifos da autora)

A partir de um ponto de vista exclusivamente fisiológico da gestação e do ciclo menstrual da mulher, Beauvoir aponta que “cada mês, uma criança prepara-se para nascer e aborta no desmantelamento das rendas vermelhas; a mulher, como o homem é seu corpo, mas seu corpo não é ela, é outra coisa.” (Beauvoir, 2016a, p.57). A autora aprofunda as questões da maternidade

no segundo volume do livro. A perspectiva psicanalítica acaba por ser um pouco mais conveniente nessa análise do que a perspectiva biológica, no sentido de que a *psiqué* evidentemente tem mais protagonismo social do que o corpo físico em si. Para a autora:

O imenso progresso que a psicanálise realizou na psicofisiologia foi considerar que nenhum fator intervém na vida psíquica sem ter revestido um sentido humano; não é o corpo-objeto descrito pelos cientistas que existe concretamente e sim o corpo vivido pelo sujeito. A fêmea é uma mulher na medida em que se sente como tal. Há dados biológicos essenciais e que não pertencem à situação vivida. Assim é que a estrutura do óvulo nela não se reflete; ao contrário, um órgão sem grande importância biológica, como o clitóris, nela desempenha um papel de primeiro plano. Não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade. (Beauvoir, 2016a, p.67).

O materialismo histórico figura-se essencial para as análises de Beauvoir, partindo da ideia de que “a humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (Beauvoir, 2016a, p.83). A partir disso, entendemos que a sociedade humana mantém uma relação ativa, e não passiva, com a Natureza, sendo através da consciência de si - que não passa exclusivamente pela sexualidade ou por uma ordem primariamente biológica - que a mulher se autodefine. Em um mundo construído por meio de relações de poder e de domínio sobre o outro, ela encontra-se submetida, em diversas situações, ao poder masculino.

Na segunda parte, a autora pontua casos históricos relevantes para compreender como foi construída a ideia de mulher, desde a antiguidade até o seu presente (século XX), para depois, na terceira parte do livro, explorar os mitos, na intenção de perceber como o homem idealiza e, portanto, define a mulher, defendendo que “a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define” (Beauvoir, 2016a, p.196).

O segundo volume de *O Segundo Sexo*, chamado de *A Experiência Vivida* é dividido em quatro partes: *Formação*, *Situação*, *Justificações* e *A caminho da libertação*. Em *Formação*, dedicada à infância, Beauvoir inicia o texto declarando o que viria a ser uma das frases mais célebres que enfatiza não só o pensamento em que se baseia a teoria de seu livro, mas que desenvolveria em grande parte o raciocínio da segunda onda do movimento feminista “ninguém nasce mulher, torna-se” (Beauvoir, 2016b, p.15), defendendo que o *ser mulher* não é um fato natural, distinguindo sexo, como fator biológico, de gênero como uma compreensão cultural. Para ela, ser

mulher é *tornar-se mulher*, atribuindo ao corpo noções históricas e culturais, mais como um signo cultural, que obedece a convenções historicamente delimitadas (Beauvoir, 2016b, p.12).

Assim, para Beauvoir, a identidade social forma-se através de simbologias e significações em que a linguagem é um meio de poder. Assim, a autora explora as atribuições semânticas dos arquétipos da mulher atribuídos pela sociedade (a lésbica, a esposa, a mãe, a cortesã, a prostituta, até a mulher independente) através de uma análise dos processos da vivência feminina da infância até a velhice. Beauvoir defendeu, nesta perspectiva, que a independência da mulher viria de acordo com a valorização pessoal de suas particularidades, desprezando estereótipos de gênero perpetuados e construídos pela sociedade patriarcal.

Numa etapa posterior, Judith Butler, filósofa norte-americana nascida em 1956, será uma das principais teóricas da terceira onda do feminismo e da teoria *queer*. Em termos genealógicos, Butler adota algumas ideias da fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty, assim como ideias da própria Beauvoir. Entretanto, Butler critica a falsa estabilidade pressuposta para a mulher e propõe uma análise de constituição do indivíduo que não requer uma identificação binária do sexo.

Em *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (1988), Butler explica que Beauvoir adota a doutrina dos atos constitutivos, elegendo uma análise fenomenológica, considerando “o agente social como objeto, e não como sujeito, dos atos constitutivos” (Butler, 2018, p.2). Aqui, o ato posto em questão é o da performance de gênero, que, em si, é uma identidade “constituída de forma tênue no tempo - uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2018, p.3). O conjunto de ações e movimentos corporais são encenações que formam a ideia (ou, mais precisamente, a ilusão) de “um ‘eu’ gendrado<sup>17</sup> permanente” (idem). Assim, o entendimento do gênero distancia-se da ideia de que este é uma parte isolada da identidade, e sim um componente social atribuído a um fenômeno individual e coletivo, responsável por criar uma identidade individual artificial, através da repetição de atos, ou seja, de uma performance social, em que todos acreditam na autenticidade falha desse *eu ilusório*. Desse modo, se a identidade é construída através de uma performance social, fundamentada na repetição estilizada de ações no tempo, é possível subverter, modificar, transformar o gênero, seja dentro das possibilidades de repetição e sua rutura, ou seja, em uma repetição subversiva desse estilo (Butler, 2018).

---

<sup>17</sup> “gendrado” traduz para o português a expressão informal “gendered” (“to gender”) da língua inglesa, correspondendo a algo que passou por um processo de transformação através do gênero. A autora utiliza o termo a partir do entendimento de que o gênero é um processo, uma construção, ou seja, “gendrado” seria o sujeito em ação constante de construção e expressão do gênero dentro do seu processo social.

Tendo isso em mente, Butler desenvolve seu pensamento apresentando modos de compreender como constituem-se tais construções naturalizadas de gênero e como podemos subvertê-las, através, principalmente, da fenomenologia, ou seja, por meio do estudo dos fenômenos que cercam a construção social da identidade de uma pessoa. Assim, a autora entende que “a chamada identidade de gênero é uma realização performativa compelida por sanções sociais e tabus” (Butler, 2018, p.3) e que “é precisamente no caráter performativo da identidade de gênero que reside a possibilidade de questionar sua condição reificada” (idem).

A autora utiliza ainda alguns conceitos de filósofos fenomenólogos como Maurice Merleau-Ponty, que encaram o corpo não só como um conceito natural, mas como uma “ideia histórica” (Merleau-Ponty, 1999, p.236). O autor ainda pontua que, além dessa ideia, o corpo é um conjunto de possibilidades. Assim, ele é influenciado pela história social do mundo, não necessariamente partindo de uma essência interior, assumindo e especificando uma soma de contingências históricas. Ou seja, o corpo assume significado através da sua experiência social e coletiva em um determinado contexto histórico, e em sua espacialidade e temporalidade. Entretanto, a partir do momento em que o corpo é diretamente influenciado e transformado através do externo, torna-se uma “materialização contínua e incessante de possibilidades” (Butler, 2018, p.5). Beauvoir já argumentava que o corpo é uma situação histórica, não só como um meio de experiência - *através de* -, mas também uma forma de “dramatizar e reproduzir uma situação histórica” (idem). Assim, políticas públicas que têm como objetivo principal modificar a condição social das mulheres, mas que desconsideram a sua construção social, a princípio serão ineficazes. (Butler, 2018, p.7).

Assim, para a autora, a essência do conceito do gênero é melhor assimilada como performativa, e partindo desse pressuposto colocamos implícita também a ideia de uma plateia social. Ou seja, a própria repetição performativa do gênero cria o gênero, com ações associadas ao binarismo homem *versus* mulher. A ligação da performance repetitiva de atos estilizados de acordo com o gênero a uma plateia é associada à performance teatral (entretanto, nessa conseguimos perceber claramente a distinção entre realidade e irrealidade). Para a criação performativa da identidade e consequentemente da estilização dos atos em si, Butler adere a proposta de Sigmund Freud, sobre a construção da identidade de um indivíduo ser feita a partir do que é considerado normal. Contudo, a filósofa propõe que essa construção dos atos performativos é produzida a partir de uma noção internalizada de normas de gênero, diferente de Freud, que acreditava, por exemplo, que mulheres lésbicas espelhavam seu comportamento aos dos homens (em que estes são o “normal” percebido socialmente).

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*, publicado pela primeira vez em 1990, Butler seleciona alguns autores como Freud e Beauvoir, além de Julia Kristeva, Luce Irigaray, Monique Wittig, Jacques Lacan, Jacques Derrida e Michel Foucault, discutindo suas obras e pensamentos sobre gênero, sexualidade e sexo, e defendendo que tais conceitos são culturalmente construídos através da repetição de atos “estilizados”, entendendo os três assuntos como performativos. Aqui, especificamente, nos interessa o pensamento de Wittig que Butler expõe, sobre gênero e sexo:

A opinião de Wittig é corroborada pelo discurso popular sobre a identidade de gênero, que emprega acriticamente a atribuição inflexional de ‘ser’ para gêneros e ‘sexualidades’. [...] Tanto no caso de ‘homens’ como no de ‘mulheres’ tal afirmação tende a subordinar a noção de gênero àquela de identidade, e a levar à conclusão de que uma pessoa é um gênero e o é em virtude do seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, e das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável delas sendo a do desejo sexual. Em tal contexto pré-feminista, o gênero, ingenuamente (ao invés de criticamente) confundido com o sexo, serve como princípio unificador do eu corporificado e mantém essa unidade por sobre e contra um “sexo oposto”, cuja estrutura mantém, presumivelmente, uma coerência interna paralela, mas oposta entre sexo, gênero e desejo. (Butler, 2003, p.44)

A autora ainda coloca que:

O enunciado ‘sinto-me uma mulher’, proferido por uma mulher, ou ‘sinto-me um homem’, dito por um homem, supõe que em nenhum dos casos essa afirmação é absurdamente redundante. [...] uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição dentro desse par binário. (Butler, 2003, p.44,45)

Dessa forma, a autora propõe uma expansão da identificação dos termos de identidade de gênero e sexo, em que não necessariamente supõem-se uma alternativa precisamente binária e limitativa e em que dependem um do outro para coexistirem. Considerando, assim, que o gênero em seu efeito substantivo é “performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero” (Butler, 2003, p.48) e que “não há identidade de gênero por trás das

expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (idem). Portanto, se essa identidade é construída por meio da performance, ela pode ser subvertida pelos mesmos termos e meios.

A abordagem fenomenológica aliada a uma análise feminista parece uma soma adequada no contexto abordado na presente pesquisa. Assim como o movimento feminista da segunda vaga assume que *o pessoal é político*, considerando que o que acontece na esfera privada interfere e influencia na esfera pública, valorizando a experiência subjetiva e sua relação com as configurações políticas de uma sociedade (portanto, tornando o pessoal implicitamente político), ele também considera o corpo e a experiência vivida uma questão subjetiva que transpassa a uma vivência universal, ainda que dentro de uma mesma cultura e espaço-tempo. Nesse sentido, o corpo na performance artística surge como uma forte potência de subversão do gênero, por caracterizar-se em elementos repetitivos e incorporar um forte caráter crítico em sua essência, evidenciando pressupostos marcados na sociedade. Tais elementos, aliados a autorrepresentação do corpo, fornecem poder ao sujeito que dá a ação - no caso, as mulheres artistas - como veremos no decorrer desta pesquisa.

Portanto, os conceitos aqui utilizados de *identidade*, *gênero* e *corpo*, seguem a linha de raciocínio dos estudos feministas modernos, especificamente da forma em que foram abordados por Simone de Beauvoir e, posteriormente, por Judith Butler. Assim sendo, consideramos que a identidade de gênero não é construída isoladamente a partir das condições externas (sejam elas políticas, sociais ou culturais), em que o corpo é o meio por qual ocorre a experiência vivida da existência humana, mas que, além disso, promove uma relação direta com tais condições, que interferem em sua performance social, caracterizada por uma repetição e estilização de atos performativos, e que, se assim compreendidos, são passíveis de serem subvertidos.

### 1.3 Outras possibilidades e algumas problemáticas sobre a conceptualização do gênero

À vista do que foi discutido até então, não seria mais conveniente abolir plenamente a ideia de mulher, buscando assim por uma emancipação do gênero? Ou seja, faz realmente sentido insistir em uma caracterização e definição do gênero e, mais especificamente, nos sentidos dessa pesquisa, procurar por uma estética assumidamente feminina (e feminista) na arte? Iris Young em *O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social* (2003) explora a problemática da percepção das mulheres enquanto grupo. A autora entende que há um dilema feminista: de um lado, se não categorizarmos a mulher como grupo social, teremos dificuldade em construir políticas femininas. E, de outro, na tentativa de identificar as características que definem o grupo, podemos esquecer alguém que era suposto o feminismo incluir. Tendo isso em conta, Young defende “a reconceptualização da colectividade social ou do significado dos grupos sociais como o que Sartre descreve, na *Crítica da Razão Dialética*, como sendo um fenómeno de *colectividade serial*” (Young, 2003, p.113, 114), encarando as mulheres como uma “serialidade”, ao invés de grupo ou coletivo, sem a necessidade de identificar suas características em comum ou projetar uma possível identidade partilhada por todas. É interessante considerarmos essa abordagem no sentido de que ela proporciona à própria mulher o entendimento de si como *Outro*, ou seja, como um alguém anônimo em que “todos são o mesmo que o outro na medida em que cada um é Outro além de si próprio” (Sartre *apud* Young, 2003, p.125).

Essa abordagem não só é pertinente em uma perspectiva de crítica social, mas também no que diz respeito a esta pesquisa em particular (e que será aprofundada no decorrer desse trabalho), no âmbito do vídeo, permite o exercício do sujeito feminino colocar-se, simultaneamente, em duas posições: a de espectadora, que observa e absorve uma identidade alheia (a do/a Outro/a) e, ao mesmo tempo, compreende-se como o Outro em construção de sua própria identidade, em um elo de identificação mútua, dentro das subjetividades em si inscritas. Estes temas (empatia e identificação) serão discutidos no Capítulo 2.

Antes disso, consideramos pertinente nessa seção dar destaque à teórica italiana Teresa de Lauretis, notadamente em seu escrito *A tecnologia do gênero* (publicado originalmente em 1987), que propõe uma problemática sobre a definição de gênero (presente em diversos estudos das décadas de 60 e 70) apresentado como “diferença sexual”, tendo como consequência a formação de espaços sociais baseados na diferença, suscitando, segundo a autora, estereótipos e reducionismos. Sendo um pensamento que parte de uma lógica binária *feminino x masculino*, Lauretis aponta que, dessa forma, a diferença estará sempre baseada no homem, e o pensamento

feminista aprisionado ao patriarcado ocidental. A autora tenta fugir desse raciocínio, encarando a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, e sendo o gênero, como representação e autorrepresentação, um produto de variadas tecnologias sociais. Para isso, recorre a Foucault, quando posiciona o gênero, assim como a sexualidade, num “conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (Foucault, 1985, p.127).

Teresa de Lauretis apresenta quatro proposições sobre gênero, as quais destaco a seguir:

- O gênero é uma representação “o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas” (Lauretis, 1994, p.209), ou seja, o gênero se concretiza no comportamento dos sujeitos, sendo a representação da relação de pertencimento a categorias ou grupos. Tais categorias, que sustentam o sistema de gênero, são as do *masculino* e do *feminino*, que são veiculadas como complementares, mas que na verdade excluem-se. Nesse sistema, o sexo reside no centro da expressão cultural de uma sociedade, e transforma as relações de poder.
- “A representação do gênero é a sua construção - e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (Lauretis, 1994, p.209). Dessa maneira, a autora considera que a conceptualização do sujeito do feminismo é um processo contínuo, uma “construção teórica”, uma forma não de entender as mulheres, mas de compreender certos processos. Estes processos, entretanto, acontecem por meio de ferramentas culturais que são apresentadas como tecnologias de gênero.
- Mostra-se pertinente destacar os comentários de Teresa de Lauretis sobre a experiência do gênero, dentro da construção cultural de significado do gênero na sociedade, através da representação e autorrepresentação. A autora justifica as suas análises sobre as narrativas cinematográficas, considerando o aparelho cinematográfico em si uma tecnologia de gênero e, portanto, um dos meios em que se constroem o gênero. “[...] a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero.” (Lauretis, 1994, p.228) Em outro momento do texto, ela ainda comenta que essa construção “[...] também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo” (Lauretis, 1994, p.209)
- E, por fim, a autora afirma que “paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja

o gênero como apenas uma representação ideológica falsa” (Lauretis, 1994, p.209), sendo que, ao reescrever a proposição (exercício que realiza diversas vezes no desenvolvimento do raciocínio), Lauretis indaga: “se a desconstrução do gênero inevitavelmente causa a (re) construção, a pergunta é, em que termos e no interesse de quem está sendo feita essa desconstrução?” (Lauretis, 1994, p.236)

Destaco aqui um trecho do texto em que a autora relaciona o cinema narrativo e o cinema de vanguarda, que será útil para entendermos de que maneira a linguagem vanguardista do vídeo pode ser um veículo poderoso na desconstrução de uma ideia pré-definida da mulher (e muito propagada pelo meio televisivo e no cinema narrativo tradicional) que respalda o estereótipo de gênero na sociedade:

Há pouco usei a expressão *space-off*, emprestada da teoria do cinema: o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. No cinema clássico ou comercial, o *space-off* é, de fato, apagado, ou melhor, reabsorvido e fechado na imagem pelas regras cinemáticas de narração (a mais importante entre elas sendo a do sistema de *shot/reverse shot*). Mas o cinema de vanguarda nos mostrou que o *space-off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída e re-produzida na/como subjetividade). (Lauretis, 1994, p.237,238)

Ou seja, segundo a autora, o cinema clássico ou comercial não permite uma subjetividade de construção de significado imagética como o cinema de vanguarda proporciona. Isso acontece principalmente por conta da formalização estética do cinema narrativo clássico ou comercial e do caráter fundamental de experimentação do cinema de vanguarda. Por um lado, o cinema clássico se organiza de forma a orquestrar seus elementos em prol da narrativa, lapidando sua *mise-en-scène*. Por outro, o cinema de vanguarda, que não necessariamente possui uma narrativa, e apresenta-se muito mais subjetivo do que o cinema clássico, permite outras aberturas de compreensão imagética. Além disso, o cinema vanguardista considera que essa relação não inclui só a câmera (o objeto pelo qual se constituem as imagens apresentadas), mas julga o espectador como elemento chave, entendendo-o como ponto de compreensão subjetiva e reconstituição da

imagem apresentada. O cinema de mulheres<sup>18</sup>, portanto, encararia a mulher como sujeito social, sublinhando as diferenças entre elas. Uma vez que o nosso propósito na presente pesquisa é analisar de que forma a imagem da mulher pode ser reconstruída através da videoarte (em si, uma arte de vanguarda) a proposição da autora torna-se extremamente útil nessa avaliação, levando em consideração o espectador como elemento essencial para a desconstrução dessa identidade de gênero que entendemos como *feminino*.

Voltaremos a essas discussões mais a frente. Antes disso, exploraremos algumas questões acerca da representação e autorrepresentação da mulher na arte, antes de chegarmos nas questões próprias do vídeo, no Capítulo 3.

---

<sup>18</sup> Em *Aesthetic and feminist theory: Rethinking Women's Cinema* (1985) Teresa de Lauretis ressignifica o termo *cinema de mulheres* como sendo um cinema feito *por* e *para* mulheres. Tentaremos ao máximo não entrar nas especificidades do cinema, por nosso objeto de análise ser o vídeo, que opera de forma similar, mas ainda assim diferente. Apesar disso, reiteramos que fazemos uma delimitação em nosso estudo, voltado para o “vídeo de mulheres”, ou seja, a produção em vídeo feita por e para mulheres, seguindo a lógica de Lauretis.

## Capítulo 2: A representação da mulher na arte

### Introdução

A história da mulher na arte é pautada muito mais sobre a sua representação *por outro* e no seu papel enquanto objeto contemplado do que verdadeiramente sobre um possível protagonismo ou ainda referente a alguma possível participação criativa-ativa enquanto sujeito-criador. Isso se deve à estrutura social que compõe a própria sociedade como um todo, e entre seus paradigmas e convenções, no ocidente e no oriente, cada qual de formas diferentes – mas ainda assim opressores e violentos – levam à evidente anulação da mulher. E, mais ainda, podemos dizer que, em um ciclo, a invisibilização da própria mulher como indivíduo ao mesmo tempo que é afetado por, tem como consequência o apagamento de sua condição, ou seja, é uma relação em que a premissa é atravessada e afetada por mais de um vetor, em que ele mesmo afeta tanto a condição quanto a consequência da premissa, podendo ser resumida da seguinte maneira: o desconhecimento e apagamento das mulheres na história da arte tem, como um dos fatores contributivos, precedência no desconhecimento de sua condição social, ao passo que a invisibilização da artista tem também como consequência o desconhecimento da condição da mulher na sociedade.

Quando, raramente, colocada e reconhecida como criadora (e essa posição já é pressuposta como bem distante da *genialidade*), a mulher é atravessada pelo juízo de que a sua arte é dotada de um olhar feminino, característica atribuída às mulheres de forma genérica, algo que, para os artistas homens acontece de maneira bem diferente. Os homens, segundo a historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin (2016), foram examinados, qualificados e estimados segundo estilos e atributos técnicos próprias da arte, distinguindo-os uns dos outros, em suas particularidades. Refletiremos também, neste capítulo, sobre o pressuposto entendimento do que seria o olhar feminino, muitas vezes equivocadamente generalizado, e gênero em sua perspectiva binária, a partir de Judith Butler (1998). Além disso, buscamos compreender melhor como a escrita de si e da autobiografia, partindo dos escritos de Foucault sobre o tema, passando por Margareth Rago (2010), Butler (2015) e Dubois (1995), e em como esse exercício feito de forma consciente pode ser uma ferramenta viável dentro das ressignificações de padrões (aqui, especificamente na

reconstituição da imagem da mulher). Encontramos também a necessidade de apresentar alguns textos de Laura Mulvey, posteriores a *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, escrito em 1975, de forma a buscar compreender melhor como a autora retorna às suas teorias, aprofundando-as e analisando-as de maneira mais complexa, principalmente no que diz respeito ao tema do prazer visual e os processos de identificação, tendo como suporte também Ann Kaplan (2001) e Mary Ann Doane (2008). Por fim, argumentamos sobre a questão da empatia, tão cara nos processos de identificação entre espectador e obra/artista. Para tanto, utilizamos os escritos de Edith Stein (1989), Albert Michotte (1991), Kaja Silverman (1988), além de retomarmos mais uma vez Teresa de Lauretis (1990).

## **2.1: Por que não houve grandes mulheres artistas? – A falácia dos grandes gênios e os ideais de representação**

Na história das artes visuais, comumente nos deparamos com grandes gênios como Picasso, Rembrandt, Michelangelo, Renoir e Monet. Às mulheres, por outro lado, restaram os papéis das musas, acompanhadas de seus corpos hipersexualizados, e sua imagem romantizada. Dessa forma, elas frequentemente estiveram numa posição de objeto em prol de uma representação, regularmente masculina, à medida que a sua configuração como sujeito criador foi persistentemente invisibilizada (Mayayo, 2003, p.21).

Linda Nochlin, em *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, publicado originalmente em 1971, analisa de modo crítico a história da arte e como foi construída a ideia do artista-gênio, termo consolidado em uma perspectiva predominantemente masculina. A primeira afirmação para responder o dilema exposto pela autora é a de que há uma grande diferença entre o entendimento sobre grandiosidade quando proposto ao homem ou à mulher “[...] postulando, desse modo, a existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher” (Nochlin, 2016, p.4). A autora discute a compreensão equivocada do que é pressuposto como arte num senso comum, não sendo, para ela, apenas o resultado de uma experiência emocional, e sim “uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções [...] que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual” (idem, p.7). Nochlin sugere, então, que a natureza dessa desigualdade está em nossas instituições e na educação.

Assim, para respondermos à questão inicial, devemos antes questionar o próprio enunciado em sua essência, de modo que “a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro

campo [...] (recai sobre a) natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram” (Nochlin, 2016, p.12). A idealização do gênero rescinde sobre o mito do *Grande Artista*, uma ideia semirreligiosa, no qual este, independente das circunstâncias, consegue produzir e expressar a sua arte, como um mártir cristão. Essa hipótese não leva em consideração o contexto histórico-social dos sujeitos e do seu entorno. Supõe-se, então, erroneamente, que as mulheres, se nascessem com tal aura mística, tal capacidade e talento revelar-se-iam naturalmente. No que tange à classe social e ocupação artística, na época monárquica, os aristocratas (apesar de terem tido educação e tempo dedicados ao estudo da teoria e prática artística) não passaram de entusiastas, provavelmente por conta do tempo demandado por suas posições, compromissos e expectativas sociais, enquanto a classe burguesa soma a maioria dos considerados *Grandes Artistas* (Nochlin, 2016, pp.21-23). De tal modo, a autora conclui o texto afirmando que:

a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (Nochlin, 2016, p.23,24).

A seguir analisaremos alguns casos de artistas mulheres e seus respectivos contextos e questões abarcadas, a fim de considerar alguns exemplos práticos do que vem sendo discutido até então. A pesquisadora Patricia Mayayo, em *Historias de Mujeres, Historias del Arte* (2003), destaca a pintora renascentista Sofonisba Anguissola (1532-1625), considerada uma das primeiras artistas a atingir fama internacional. Este é um caso interessante de ser analisado, uma vez que a pintora fazia parte da baixa aristocracia italiana, tendo tido uma boa educação, inclusive artística. Sua posição social a impedia de vender suas obras, e a partir de vários de seus autorretratos, segundo Mayayo (2003), percebemos que Anguissola não se enxergava como uma pintora profissional, e sim como uma personalidade austera, elegante e feminina da aristocracia (Mayayo, 2003, p.29).

Nos primórdios do cinema, algumas (poucas) mulheres se destacariam, como Germaine Dulac e Alice Guy Blaché (e vale pontuar que o reconhecimento de ambas notoriamente não se equipara com a metade do reconhecimento concedido a cineastas homens do mesmo período, como os Irmãos Lumière ou Georges Méliés, que tiveram centenas de textos, ensaios, livros e filmes realizados sobre suas respectivas vidas e obras). Ambas são consideradas cineastas pioneiras na história do cinema, principalmente pelas suas perspectivas visionárias do que poderia ser a sétima

arte e pelo protagonismo de suas posições artísticas. Entretanto, cabe-nos aqui analisar o contexto em que estavam inseridas e que, mesmo beneficiadas de algum privilégio social, foram invisibilizadas.

Alice Guy Blaché (como ficou conhecida) é considerada a primeira cineasta a introduzir a narrativa ao cinema. Nascida em 1873, chegou a produzir mais de mil filmes em pouco mais de duas décadas, contabilizando vinte e dois longas-metragens. A maioria dos seus filmes foram perdidos pela má conservação com o passar dos anos, restando ainda algumas centenas deles até os dias atuais.<sup>19</sup> Alice Guy era filha do dono de uma rede de livrarias, o que já indica uma possível influência no sentido intelectual, desde cedo, para a cineasta. Seu pai também era dono de uma editora, no Chile, e entre idas e vindas da família entre a França, o Chile, e a Suíça, a cineasta teve a chance de estudar em um colégio jesuíta, o que era, para a sociedade francesa da época, uma referência de educação de qualidade. Entretanto, seu pai teve seus recursos financeiros esgotados, da forma que Alice Guy treinaria datilografia, a fim de sustentar sua família, conseguindo posteriormente seu primeiro emprego como secretária em uma fábrica de verniz. Em 1894, começa a trabalhar com Léon Gaumont (também como secretária), e depois participa da construção de sua empresa, a “Gaumont Film Company”, posição que a levaria a conhecer cineastas expoentes como os irmãos Auguste e Louis Lumière. Alice Guy e Gaumont estavam na exibição privada dos Lumière em Paris, em março de 1895, tendo a oportunidade de assistir ao uso do projetor de filme e a exibição de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), um dos primeiros filmes da história do cinema<sup>20</sup>.

A cineasta viu, então, a possibilidade do cinema enquanto expressão narrativa, no poder criativo de contar histórias. Gaumont, que não possuía a perspectiva visionária e artística cinematográfica como Alice Guy, permitiu que a cineasta produzisse filmes em seu tempo livre. *La Fée aux choux* (A Fada do Repolho, de 1896) é considerado o primeiro filme narrativo, e é baseado em um antigo conto tradicional francês (McMahan, 2014, p.1). Por uma década, ela foi chefe de produção do estúdio de Gaumont. Até que, em 1907, Alice Guy Blaché (até então Alice Ida Antoinette Guy) casa-se com Herbert Blaché, que viria a trabalhar com a empresa nos Estados Unidos, para onde o casal se mudaria. Em 1910 eles criam a *Solax Company*, considerado o maior estúdio de cinema antes do surgimento de Hollywood. Dessa forma, Blaché é destacada como a primeira mulher a dirigir um estúdio de cinema do mundo. Em 1908 dá à luz a sua primeira filha Simone, e em 1912

---

<sup>19</sup>Informações retiradas do website de Alison McMahan, escritora especialista em Estudos do Cinema (*Cinema Studies*) e Estudos das Mulheres (*Women's Studies*) pela Union Institute & University. Além de escritora e pesquisadora, McMahan produz documentários e escreve roteiros para o cinema e ficção. Consultado a 06 de Abril de 2021. Disponível em: <https://aliceguyblache.com/chronology>

<sup>20</sup> (idem)

a seu segundo filho, Reginald, o que não a impede de produzir seus filmes. Entretanto, Herbert passa a ser presidente da Solax para que ela pudesse concentrar em roteirizar e dirigir seus filmes. O casal divorcia-se na década de 1920 e Blaché ver-se-ia obrigada a leiloar a Solax por conta de sua situação econômica, sendo que, depois de perder o estúdio, ela não chegaria a dirigir ou produzir outro filme.<sup>21</sup>

Também de nacionalidade francesa, Germaine Dulac nasceu em Amiens em 1882. De classe média alta, via-se obrigada a mudar de cidade de tempos em tempos para lugares com baixa estrutura, em virtude das transferências de seu pai, militar de alta patente. Dessa forma, Dulac vai morar com a sua avó, em Paris, onde tem seus primeiros contatos com a arte - afinal, nessa época Paris já era um núcleo artístico -, posteriormente mudando-se definitivamente para a capital, e ingressando na carreira de jornalista (Williams, 2014, p.10,11). Em 1905, ela casa-se com um engenheiro agrônomo de família rica, Louis-Albert Dulac, e divorcia-se em 1920. Quando ainda casada, Dulac e a escritora Irène Hillel-Erlanger fundam a D.H. Films, uma produtora de filmes, com o apoio financeiro do marido de Dulac. Dulac começou a se interessar pelo cinema em 1914, provavelmente por influência de sua amiga, primeira amante (Williams, 2014, p.16) dançarina e atriz do cinema mudo, Stasia de Napierkowska. Mais tarde, envolve-se afetivamente com a sua assistente, Marie-Anne Colson-Malleville, permanecendo juntas até a sua morte, em 1942 (Williams, 2014, p.54 e p.79).

O cinema de Germaine Dulac era sensível ao seu modo, segundo Williams (2014),

A ênfase de Dulac na fotografia e na filmagem de elementos naturais correspondia ao seu ideal de um cinema "puro" baseado no movimento e no ritmo encontrado na "própria vida". Para tanto, suas referências a formas luminosas, como as das danças de Loïe Fuller, destacavam os aspectos abstratos e espirituais centrais de sua visão: ou seja, um cinema que não refletia apenas a vida, mas que, como a música, se abria para um mundo de imaginação, devaneio e transcendência. Essas primeiras experiências também tiveram implicações para a concepção de Dulac de um cinema socialmente engajado, que se inspirou em suas origens de classe e educação religiosa, bem como em sua exposição a novas ideias filosóficas durante esse período. (Williams, 2014, p.18)

---

<sup>21</sup> Para mais informações sobre a vida e história da cineasta, recomendamos a leitura do livro *Alice Guy Blaché: Lost visionary of the cinema* (McMahan, 2014).

Seus filmes realizados entre 1923 e 1929 mesclavam uma sofisticada integração entre uma abordagem de questões sociológicas com formas complexas de narrativa cinematográfica, indo de um estilo mais simbolista (como em *La Souriante Madame Beudet*, de 1923), passando pela figuração narrativa (*Le Diable dans la ville*, de 1924) até a abstração contemplativa (*Thèmes et variations*, de 1929) (Williams, 2014, p.124). Na década de 1930, Dulac inovaria no estilo do cinema não-narrativo (documental), unindo seu estilo estético com uma conceptualização social mais forte. A partir destas breves análises, percebemos que o cinema, mesmo em seu início, teve uma forte participação feminina, em que mulheres estiveram focadas não só em serem representadas, mas também em representar, fotografar, dirigir, produzir, chefiar, além de demonstrarem grande interesse artístico, técnico e estético, em que algumas destacaram-se por perspectivas inovadoras e transformaram a história do cinema. Outras cineastas das primeiras décadas que também tiveram carreiras extremamente criativas e prolíferas podem ser citadas, como Dorothy Arzner, Ida Lupino e Lois Weber.

Um caso interessante de ser comentado é o de Leni Riefenstahl. A cineasta alemã nasceu em 1902, em Berlim, onde estudou pintura quando mais jovem e, posteriormente, começou sua carreira artística como dançarina. Riefenstahl, entretanto, ficaria conhecida como diretora e produtora de cinema, realizando as principais obras do cinema de propaganda nazista durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>23</sup> Apesar disso, Leni Riefenstahl se destacou não só por ser a principal cineasta dos filmes de propaganda nazista, mas pelas qualidades e escolhas técnicas e estéticas cinematográficas. Ela conseguiu retratar o corpo humano (fosse em grandes massas, como em *Triumph des Willens*, de 1935, ou em planos mais fechados de uma só pessoa, como em *Olympia*, de 1938) de forma excepcional. Curiosamente, o cinema de Riefenstahl “foi condenado pelo seu excesso de historicidade, não por invisibilidade” (Hennefeld, 2013, p.97), além de ter suas obras iniciais sobre montanhismo (como *Das Blaue Licht*, de 1932), praticamente apagadas de sua carreira, por conta da hipervisibilidade dos seus filmes fascistas. No decurso da história do cinema nos deparamos com vários outros exemplos de mulheres cineastas, principalmente no que tange as vanguardas artísticas, desde as mais antigas, como o surrealismo, até vanguardas contemporâneas<sup>24</sup>.

A relação entre a noção de beleza padronizada pela sociedade e as agências de poder de comunicação e meios de representação estão intimamente ligadas. Naomi Wolf em *O mito da*

---

<sup>23</sup> Informações retiradas do site de Leni Riefenstahl. Consultado a 07 de Abril de 2021. Disponível em: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>.

<sup>24</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre feminismo e história do cinema, sugerimos a leitura dos livros *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (Callahan, 2010) e *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (Hole et al, 2016).

beleza (escrito originalmente em 1991) faz uma análise histórica de como a concepção de beleza foi construída com o passar dos anos. A autora sublinha que “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens” (Wolf, 2018, p.27). Citando algumas indústrias que se sustentam a partir da construção irreal, do mito de beleza feminino, Wolf destaca:

E a alucinação inconsciente adquire influência e abrangência cada vez maiores por conta do que hoje se tornou uma manipulação consciente do mercado: indústrias poderosas — a das dietas, que gera US\$ 33 bilhões por ano; a dos cosméticos, US\$ 20 bilhões; a da cirurgia plástica estética, US\$ 300 milhões; e a da pornografia, com seus US\$ 7 bilhões — cresceram a partir do capital composto por ansiedades inconscientes e conseguem por sua vez, através de sua influência sobre a cultura de massa, usar, estimular e reforçar a alucinação numa espiral econômica ascendente (Wolf, 2018, p.30)

Especificamente no âmbito cultural e de entretenimento, a autora afirma que:

Além disso, as revistas, o cinema e a televisão sofrem pressão para concorrer com a pornografia, que é atualmente o maior setor da mídia. No mundo inteiro, a pornografia gera em torno de US\$ 7 bilhões por ano. Por incrível que pareça, mais do que o faturamento conjunto das indústrias fonográfica e cinematográfica tradicionais. Os filmes pornográficos somam três para cada filme convencional, com um faturamento anual de US\$ 365 milhões por ano somente nos Estados Unidos, ou seja, US\$ 1 milhão por dia (Idem, p.92, 93).

Voltando à questão inicial proposta por Nochlin, percebemos que a arte, de um modo geral, e principalmente o *fazer artístico*, não tem em si um valor intrínseco e imutável proveniente de um talento superior ou genialidade (suposta e exclusivamente masculina), e sim de longos estudos, experimentos, técnicas, oportunidades e privilégios concedidos a determinadas pessoas ao longo da história, em contextos e lugares específicos. No cinema, apesar disso, conseguimos perceber que, desde a sua origem, mulheres estiveram envolvidas em funções não somente em frente às câmeras, sendo representadas, mas também como produtoras, fotógrafas e realizadoras. Dessa forma, Nochlin explicita, através da análise do enunciado proposto, uma problematização que vai

além da história da arte, questionando também as construções políticas, culturais e sociais, relativas à subordinação imposta às mulheres pela sociedade. É dessa forma que os questionamentos em torno da construção do gênero e, em seguida, as teorias queer “levam a uma desconstrução heurística” (Sofio et al, 2007, p.10, tradução nossa<sup>25</sup>) dos estatutos da arte. Veremos no Capítulo 3 algumas das principais artistas do cinema experimental e vanguardistas das décadas de 1960 e 1970 que irão servir de referência para as artistas entrevistadas. Antes disso, consideramos importante tecer alguns comentários que reiteram ainda mais o entendimento sobre identidade no âmbito dessa pesquisa, agora explorando as noções de binarismo de gênero e a determinação de uma estética feminina universalizada.

## **2.2: Da necessidade de superação ao binarismo de gênero no julgamento artístico e à crença do olhar feminino universal**

Judith Butler, em *Problemas do gênero* (1998), tece algumas críticas em cima da teoria existencialista de Beauvoir, que propunha o gênero como uma construção e o sexo antes como “dado” e depois como “vivido” culturalmente. Butler propõe que, segundo a argumentação de Beauvoir, uma mulher é uma interpretação cultural da feminilidade (da fêmea), portanto, entendemos que não é qualquer corpo que pode ser uma mulher, e sim o corpo já definido (pelo sexo biológico) previamente. Dessa forma, Butler ancora-se no pensamento de Beauvoir, desenvolvendo a sua teoria de que ser um gênero é fazer diretamente uma interpretação cultural do uso dos corpos, colocando algumas questões, tais quais: como, afinal, nos tornamos o nosso gênero, construindo a nós mesmos e a nossa identidade? Seria mesmo uma construção a partir da biologia? A biologia em si, não seria, dentro de uma análise sociológica, mais como um campo aberto a intervenções, ao invés de uma verdade absoluta? Assim, a autora propõe que tanto o gênero quanto a sexualidade são conceitos construídos socialmente.

Nesse âmbito, o corpo assume um importante papel, sendo o meio da experiência vivida e pelo qual a consciência manifesta-se e, portanto, sendo também uma poderosa ferramenta de ressignificação identitária, uma vez que o gênero é elaborado (por meio de instituições e práticas sociais externas) e elabora a si mesmo através de performances corporais que, junto com as condições de sexo e sexualidade, compõem a identidade. Dentro das características que

---

<sup>25</sup> No original: “c’est bien à une déconstruction heuristique”.

identificam a identidade, Butler enxerga no gênero o “paradoxo da irrepresentabilidade, o que não pode ser pensado, a ausência ou opacidade, o carente de significado” (Feminas, 2012, p.334).

Não pretendemos, entretanto, conceder uma análise às obras que aqui serão apresentadas e discutidas (nosso objeto principal da pesquisa) a partir somente da busca pelas características femininas, pela negação de elementos masculinos. Categorizar a arte feita por mulheres exclusivamente a partir de uma busca pela *estética feminina*, pode levar a pressupor uma generalização das mulheres que, ao nosso ver e como vimos no primeiro capítulo dessa pesquisa, não constituem um grupo, e sim uma serialidade (Young, 2003) que comporta múltiplos significados.

Ana Catarina Pereira, professora e pesquisadora doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, pela Universidade da Beira Interior, em seu artigo *A infindável procura da estética feminina* (2013) afirma que:

buscar uma estética feminina é um processo que ultrapassa a canonização de traços identitários comuns, excludentes, estereotipados e socialmente rígidos. Buscar esta mesma estética será antes reconhecer a possibilidade de uma troca de experiências (noção tão cara aos estudos sobre mulheres por englobar, em si, subjectividade, sexualidade, corpo, educação e política), e a partilha de uma estrutura prático-inerte, essa sim, comum a todas as mulheres (que poderão, ou não, definir-se como tal). (Pereira, 2013, p.95)

Para tanto, um dos textos que a autora usa para sustentar sua afirmação é *Textual strategies: the politics of art-making* (1980), publicado na revista *Screen*, em que Judith Barry e Sandy Flitterman sublinham que, para a criação de uma arte feminista, que efetivamente transforme as relações sociais, primeiro é necessário compreender as relações entre arte e política, além das estratégias de representação. Isso, e como aponta Ana Catarina Pereira, “tendo em conta o facto de a própria feminilidade ser socialmente construída” (Pereira, 2013, p.86) para, posteriormente, “ser concretizada para além dos sentimentos, necessidades e desejos femininos, para que possa resultar numa verdadeira transformação das estruturas opressivas” (idem).

Ana Catarina Pereira ainda assinala que, para as autoras, a arte é “encarada como uma prática textual que explora as contradições sociais existentes uma vez que, nestes trabalhos, a imagem da mulher não é aceite como um dado adquirido, sendo antes construída durante o próprio processo criativo” (Pereira, 2013, p.89). À vista disso, e sendo a videoarte um campo, antes de mais, em sua

essência, muito aberto ao experimentalismo, atribuindo grande valor ao processo criativo (voltaremos a isso no Capítulo 3), consideraremos este um fator essencial na discussão e análise das obras artísticas aqui apresentadas. Por fim, Ana Catarina Pereira indica que “as autoras consideram fundamental que se questione como é produzida a representação das mulheres, de que forma aquela é entendida, e em que condições sociais ocorre” (Pereira, 2013, p. 90), de modo que usaremos estes pontos de partida, para além da análise das obras, também como referências nas entrevistas realizadas com as artistas, no decorrer da nossa investigação.

Dessa forma, propomos, na presente pesquisa, uma análise crítica da videoarte que:

- Considere a artista como sujeito detentor de um precedente histórico, social e cultural, julgando estes fatores essenciais para a compreensão global de sua obra e representação identitária;
- Reconhece as possíveis diferenças de experiências individuais de cada mulher, compreendendo as possíveis influências atravessadas tanto no produto final da obra artística em si, quanto no processo criativo de produção da obra, podendo ser, inclusive, uma ferramenta de busca por uma estética emancipadora da imagem e construção identitária, fugindo de padrões sociais e estereótipos.

Entretanto,

- Não pretendemos fazer uma análise das obras a procura de características dessemelhantes, partindo de padrões presumidamente femininos/masculinos, ou a partir de estereótipos de gênero, mas antes:
- *Através das e como* as características técnicas e escolhas estéticas, feitas conscientemente pelas artistas, colaboram e tendem para a subversão de uma ideia pré-definida do *ser mulher* e do feminino – considerando a arte como uma possibilidade linguística e expressiva de identidade cultural, histórica, social, coletiva e individual, que ao mesmo tempo atua como ferramenta subversiva de uma ideia proposta por agências e entidades de controle que detêm o poder de caracterização e denominação das esferas, *do que é e do que não é*, de acordo com os seus interesses, também podendo atuar como ferramenta subversiva em seu próprio universo e construção identitária.

Ainda sobre as problemáticas acerca do *feminino universal*, recorreremos à entrevista da professora Margareth Rago, doutorada em História e Filosofia pela UNICAMP<sup>26</sup>, concedida à sétima edição da Revista Humanidades em Diálogo (2016):

[...] não dá pra ficar achando que existe *a mulher*. Você destrói o homem universal e coloca a mulher universal no lugar? Foi essa a crítica, começou-se a perceber que a gente estava presa na filosofia do sujeito. Quando a categoria do *gênero* entrou, na década de 1990, ela se expandiu com uma rapidez impressionante, o que teve a ver com essa virada, com essa crise da filosofia do sujeito, com outra filosofia que rompia com o sujeito mostrando que este é produzido em práticas que é efeito de relações de poder, efeito de relações múltiplas. (Rago apud Estimado et al, 2016, p.31,32)

A autora ainda relembra que “a noção de identidade é do século XIX, ela nasce num contexto de identificação do indivíduo na massa. As sociedades anteriores eram pequenas, não havia multidões, não havia classe operária, greves operárias, não tinha vida urbana, o mundo era rural” (Rago apud Estimado et al, 2016, p.32). Dessa forma, a identificação do sujeito pela construção da identidade torna-se essencial nos diferentes modelos de sociedades que foram posteriormente surgindo. Ainda para Rago, “a categoria de identidade hoje foi implodida. Ela é usada de outra maneira muito mais flexível, temporária, estratégica, tática” (idem, p.33).

Ademais, julgamos a autorreflexão artística no audiovisual como um instrumento de poder e potência, uma vez que atribui voz ao sujeito detentor de uma identidade, sendo uma via de interlocução entre o espectador e o criador (nesse caso, criadora), que procura, através também da empatia e identificação das afinidades e diferenças inscritas, a (re)significação do *Eu* através de si mesma e do *Outro*, ao mesmo tempo que também (re)significa o *Outro* através do *Si*, num sentido de alteridade e co-dependência, onde só é possível reformular o *Eu* a partir da desconstrução e reestruturação *para, como e do Outro*. Voltaremos a essa discussão mais adiante, ao refletir sobre algumas das teorizações concebidas acerca da escrita de si.

Por fim, consideramos que o Cinema (assim como outras artes e linguagens de comunicação e expressão) depende da utilização de símbolos em uma estrutura complexa de interlocução para a expressão de ideias e/ou intenções. Nesse sentido, as artes do vídeo possuem um especial afeto à dialética dos corpos envolvidos (do artista-criador e do espectador), sendo uma arte que

---

<sup>26</sup> Sigla para a Universidade Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil).

contempla uma perspectiva eficientemente multissensorial (em sua essência, *áudio/visual*). Nesse seguimento, consideramos indispensável aprofundar as questões relativas à escrita de si e autorrepresentação, nas quais a próxima seção é dedicada.

### **2.3: Da prática de autodeterminação em prol de uma reafirmação das estéticas da existência**

Partindo do pressuposto feminista fundamentado por Simone de Beauvoir (1949) de que a mulher (assim como o homem) é um signo culturalmente construído, optamos por respaldar a questão autobiográfica a partir das ideias de Michel Foucault sobre o que ele caracteriza por *escrita de si*.

Foucault considera o Estado como uma agência de poder que exerce controle sobre a vida de um indivíduo (implicando os modos que ele age e no que ele crê) e, assim, o filósofo busca por novos modos de existência, a partir da relação para com o outro e das relações de si para consigo. Afastando-se de concepções cristãs que enxergam a alma como primado sobre o corpo, Foucault apresenta as *estéticas da existência* ou *artes do viver*; um sistema de condutas de origem greco-romana, que explora as possibilidades de criação de um estilo singular de uma pessoa, através de mecanismos relacionados com os cuidados de si (como a meditação, a escrita de si, os exercícios físicos e espirituais, entre outros), chamados *askésis* (do grego: exercício, prática) nos quais o indivíduo se reconhece “como o artesão da beleza de sua vida, fazendo desta uma obra de arte” (Ventura, 2008, p.64). A intenção de tais práticas:

não era preparar o indivíduo para uma outra realidade, mas de lhe permitir viver melhor na realidade deste mundo, sendo um processo de intensificação de sua subjetividade. A *askésis* estava intrinsecamente relacionada com o processo de subjetivação, constituindo-se como um motor capaz de movimentar e modificar a subjetividade. Nesse contexto, a prática ascética desafiava os modos de existência prescritos, representando uma forma de resistência social, uma vontade de singularizar-se e de afirmar a sua alteridade (Ventura, 2008, p.64)

Assim, as artes da existência compreendem práticas racionais e voluntárias, com o objetivo de experienciar melhor a si mesmo, o *Outro* e o mundo, transformando e moldando sua identidade,

fazendo com que a sua vida seja uma obra de arte, portadora de valores estéticos que culminam em um estilo pessoal. Já apontava Foucault (2011, p.157) que o objetivo principal das escolas filosóficas gregas não era o ensino de uma teoria abstrata, e sim uma transformação prática e real do indivíduo, dando a ele a oportunidade de viver “diferentemente, melhor, mais feliz do que as outras pessoas.” (Foucault, 2011, p.157)

Contudo, Foucault diferencia a escrita de si do tom confessional, muito presente no gênero autobiográfico moderno (Rago, 2010, p.5), em que a confissão presume a culpa no sujeito e tem como objetivo a sua purificação. A prática da confissão, entretanto é inserida em uma noção cristã de salvação dada por um eu superior, que afasta a liberdade e a sexualidade de um para si mesmo, num exercício de individualização disseminado pelas agências de poder. Assim, Rago afirma que:

De um lado, a escrita autobiográfica é problematizada como forma de sujeição ao olhar da autoridade e de fixação da própria identidade; de outro, a escrita de si se destaca como uma prática de constituição da subjetividade e de trabalho sobre si, e nesse sentido, pode ser analisada como linha de fuga diante do poder e como meio de abertura para o outro (Rago, 2010, p.7).

Margareth Rago, em *A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara* (2010) relaciona a perspectiva foucaultiana com o pensamento da filósofa feminista Ivone Gebara, que entende a escrita de sua própria vivência como uma forma de encarar o pessoal-universal de si para com a sociedade. Em *As águas do meu poço: Reflexões sobre experiências de liberdade* (2005), Gebara aponta:

Quando me refiro à minha história como fonte de pensamento, proponho-me a fazer e refazer, com outras pessoas e grupos, nossa história pessoal e comum. Convido a todos a nos tornarmos história. Convido-os a nos apropriarmos das particularidades, das coisas comuns e das diferenças, dos sentimentos, dos acontecimentos, e interpretações como parte da nossa história. Convido-os a celebrar nossa liberdade. [...] No desenrolar de minhas memórias, muita coisa, seguramente, se transformou dentro de mim. Ao narrá-las, estou expondo um mundo complexo de diversos ‘eu’ articulados, interdependentes, que convivem juntos em uma mesma partitura musical que é a minha e a de todos os que realizam a aventura de contar-se. (Gebara, 2005, p.27)

Gebara, que além de filósofa feminista é também teóloga e freira católica, fez duras críticas ao poder patriarcal e da Igreja, não acreditando “num conhecimento de si fundado no medo e na submissão à vontade divina” (Rago, 2010, p.13). A filósofa ainda critica o movimento feminista da década de 1970, apontando que uma injustiça social é praticada em prol de uma suposta liberdade, em que ao mesmo tempo que “abriram novos espaços de luta [...] afirmavam paradoxalmente ‘um modelo masculino de libertação’, com instrumentos de análise que não levavam em conta as manifestações do poder constitutivas das relações de gênero” (idem). Assim, o método de escrita pelo qual a autora opta é o de:

partir da experiência pessoal, que é também uma experiência social, interpretada pelo seu olhar filosófico e feminista do presente. Tem como pressuposto a noção de que a realidade só existe enquanto interpretada e interpretada por um olhar localizado, marcado pelas dimensões de classe, gênero e geração, entre outros aspectos, enquanto o fio condutor é a sua noção de liberdade (Rago, 2010, p.14)

A pesquisadora Janaína Fontes Leite ao evidenciar que Rousseau, já no século XVIII reiterava a importância da escrita de si, retifica que essa ideia “vai estar na base do pensamento psicanalítico que entende o autobiográfico como uma pesquisa de si mesmo” (Leite, 2017, p.16). A autora aponta que é a partir do século XVIII que surge o exercício autobiográfico que “parte de uma *consciência de si* que não era possível nas épocas anteriores” (Ibid., p.17). Leite ainda comenta:

É, portanto, necessário inventar a forma que convém a cada experiência. Essa afirmação é chave dentro da reflexão que estamos propondo. Em primeiro lugar, porque ela afirma que não há uma maneira natural, objetiva de se narrar a vida, em segundo lugar, porque traz para o plano da invenção a produção dos enunciados sobre a nossa experiência.

Se, por um lado, o autobiográfico aclamado enquanto gênero puro, distinto da ficção, incomoda pelo que parece ser uma pretensão ingênua ou mesmo uma limitação expressiva baseada no contingencial e no anedótico, por outro lado, a arte contemporânea mostra a imensa quantidade de artistas que recorrem a sua experiência pessoal como base e material para a criação (Ibid., p.29)

A autora relembra também que, “o que vemos, marcadamente a partir dos anos 1970 é [...], uma valorização do ponto de vista em primeira pessoa e uma verdadeira explosão de produções autobiográficas” (Ibid., p.19). Curiosamente, esse momento coincide com a manifestação da performance art e de diversas produções artísticas videográficas (como veremos no capítulo a seguir), ao mesmo tempo que também vai de encontro com a segunda onda do movimento feminista, que se interessava nas questões privadas e subjetivas e sua relação com o coletivo (como vimos no capítulo anterior).

Antes disso, voltamos a mais algumas questões que giram em torno do relato de si. Judith Butler, que norteia grande parte das conceptualizações dos temas que sustentam a base dessa pesquisa, em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética* (2015) propõe o abandono da posição do interlocutor que se conhece completamente. Para ela, esperar que o enunciador narre a si a partir de uma completa certeza de seus fatos é instituir o que ela chama de *violência ética*. Butler utiliza a definição de Theodor Adorno sobre violência em torno da universalidade abstrata, discutido em *Problems of Moral Philosophy* (livro que reúne um conjunto de palestras realizadas pelo autor no ano de 1963), em que ele utiliza “o termo ‘violência’ em relação à ética no contexto de pretensões de universalidade” (Butler, 2015, p.9). O grande problema disso é que a tomada dessa posição “ignora os ‘direitos’ do indivíduo” (Ibid.). Assim,

Dizer, como alguns, que o si-mesmo *tem de* ser narrado, que somente o si-mesmo narrado pode ser inteligível e sobreviver, equivale dizer que não podemos sobreviver sem um inconsciente. É o mesmo que dizer, com efeito, que o inconsciente nos ameaça com uma incompreensibilidade insuportável e que, por essa razão, devemos nos opor a ele. O ‘eu’ que faz esse tipo de declaração certamente será, de uma forma ou de outra, acossado por aquilo que renega. Um ‘eu’ que toma essa posição – e trata-se de uma posição e tem de sê-la, direita, alerta, conhecedora – acredita sobreviver sem o inconsciente. Ou, se aceita o inconsciente, aceita-o como algo totalmente recuperável pelo ‘eu’ conhecedor, talvez como uma posse, na crença de que o inconsciente possa ser total e exaustivamente traduzido no que é consciente (Butler, 2015, p.65)

Nesse sentido, a autora propõe a morte de um tipo de sujeito que “nunca foi possível; a morte de uma fantasia do domínio impossível, e por isso uma perda daquilo que nunca se teve. Em outras palavras, uma aflição necessária” (Idem, p.65, 66). Butler entende que a construção desse *narrar*

*a si* deve estar agregado a uma *desposseção*, pois há sempre uma imprecisão, uma opacidade que deve se considerar intrínseco àquele que narra:

Com efeito, essa interrupção e essa desposseção da minha perspectiva *como minha* pode acontecer de diferentes maneiras. Há uma norma em atuação, invariavelmente social, que condiciona o que será e o que não será um relato reconhecível, exemplificada no fato de que sou usada pela norma precisamente na medida em que a uso. E não é possível fazer nenhum relato de mim mesma que, em certa medida, não se conforme às normas que governam o humanamente reconhecível ou negocie esses termos de alguma maneira, com vários riscos originando-se dessa negociação. Mas, [...] também acontece que dou um relato de mim mesma para alguém, e o destinatário desse relato, real ou imaginário, também interrompe a sensação de que esse relato é de fato meu. Se dou um relato de mim mesma para alguém, sou obrigada a revelá-lo, cedê-lo, dispor-me dele no momento em que o estabeleço como meu. É impossível fazer um relato de si mesmo fora da estrutura de interpelação, mesmo que o interpelado continue implícito e sem nome, anônimo, indefinido. A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo, e este só se completa quando é efetivamente extraído e expropriado do domínio daquilo que é meu. É somente na desposseção que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma (Butler, 2015, p.38).

Para a autora, reside aí um duplo valor ético, em que ao mesmo tempo que falamos sobre nós mesmos, nos construímos nesse processo, acolhendo (seja pelo próprio interlocutor ou pelo outro) a interpelação do sujeito que relata a si.

Julgamos, portanto, que o exercício consciente e (auto)crítico da escrita de si, especificamente através da inscrição do corpo na imagem, é uma poderosa ferramenta de ressignificação de padrões, símbolos e expectativas sociais, visando uma tomada de lugar de compartilhamento da experiência pessoal ao *Outro*, em um processo de subjetivação e emancipação individual e coletiva, desejando, como aponta Jamil Cabral Sierra, a sua capacidade de “vivibilidade ético-estético-política, uma outra relação consigo, instauradora de um fazer político que se materializa no próprio corpo: o corpo, ele mesmo, como manifestação de verdade” (Sierra, 2013 p.101). Esse

relato de si, no entanto, não deve partir de um pressuposto que encerra a sua constituição, e sim entender o processo como contínuo, que parte da alteridade do narrador para com o Outro.

Sem atribuir como encerrada essa discussão, mas de forma a concluir parte do pensamento autobiográfico que abarca essa investigação, consideramos recordar uma citação de Philippe Dubois em *A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno* (1995):

A autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é, permite de uma certa maneira, um autoquestionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, conseqüentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem [...]. A questão da autobiografia coloca a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória. (Dubois, 1995, p.66)

Além de questionarmos a representação (bem como a invisibilização) das mulheres na arte e, mais especificamente nas artes do vídeo e do cinema, devemos também conjecturar problemáticas sobre o espectador: quem é esse sujeito? ele é universal? Seria ele neutro, ou assume um gênero simbólico? Quais são as questões pressupostas nesse olhar determinado e suas possíveis conseqüências? Sendo assim, a próxima seção do presente capítulo pretende debruçar-se sobre o assunto de forma a responder tais perguntas, a partir dos escritos de Laura Mulvey, teórica feminista britânica dos estudos fílmicos.

## **2.4: Dos prazeres visuais e da identificação**

Laura Mulvey expôs a invisibilidade da espectadora, criticando o cinema narrativo tradicional e seus estatutos de desejo e prazer visual. Em seu artigo mais conhecido *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito em 1973 e publicado na revista *Screen* em 1975, a autora utiliza alguns conceitos da psicanálise e do feminismo para compreender as dimensões políticas e estéticas dos artifícios involuntários de encadeamento entre os signos imagéticos apresentados na tela e o olhar do espectador. Para tanto, Mulvey utiliza-se de conceitos como *voyeurismo*, fetichismo, prazer, desejo e falocentrismo, em que:

O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. [...]

é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa [...] a mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1989, p.14,15, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Dessa forma, Mulvey reitera o pensamento de Beauvoir, quando aponta que o feminino é declarado como o *Outro*, e apresentado como condicionante à existência do masculino, partindo da ideia de que a imagem simbólica da mulher é pautada na ausência do falo. Portanto, é na posição de criadora de seu próprio significado que o feminino pode reivindicar seu espaço, pressupondo uma melhor representação, em uma posição ativa como produtora de sentido.

Em *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*<sup>28</sup>, Mulvey adentra em outros dois conceitos importantes para a sua análise crítica cinematográfica: a espectadora e a personagem femininas. A autora deixa claro que ao falar do espectador masculino em seu texto anterior, não se referia ao homem em si, e sim à masculinização (do ponto de vista) do espectador:

Ainda mantenho meu argumento do 'Prazer Visual', mas agora gostaria de prosseguir com as outras duas linhas de pensamento. Primeiro (a questão das 'mulheres na plateia'), se a espectadora é levada, por assim dizer, pela nuca do texto, ou se seu prazer pode ser mais enraizado e complexo. Em segundo lugar (a questão do 'melodrama'), como o texto e suas correspondentes identificações são afetados por uma personagem feminina ocupando o centro da narrativa. No que diz respeito à primeira questão, é sempre possível que a espectadora se encontre tão desequilibrada com o prazer que lhe é oferecido, com a sua

---

<sup>27</sup> No original: "The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world [...] it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies. [...] Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning."

<sup>28</sup> Apresentado pela primeira vez na Conferência *Cinema and Psychoanalysis*, no Center for Media Studies, SUNY, Buffalo e publicado em *Framework* em 1981. Informação retirada do texto consultado.

‘masculinização’, que se desfaça o feitiço do fascínio. Por outro lado, ela não pode. Ela pode se encontrar secretamente, quase inconscientemente, desfrutando da liberdade de ação e controle sobre o mundo diegético que a identificação com um herói proporciona. É essa espectadora que quero considerar aqui. (Mulvey, 1989, p.29,30, tradução nossa)<sup>29</sup>

Para tanto, são utilizados conceitos da psicanálise (como nos outros escritos da autora) como a teoria de Freud sobre a feminilidade, onde há uma concepção da subjetividade feminina como uma passagem para a passividade. Ann Kaplan, entretanto, defendeu que apesar da psicanálise ter um papel significativo e ser uma ferramenta notável para a análise cinematográfica feminista, pode também ser um discurso opressor. Sendo assim, ela propõe o questionamento sobre esse olhar masculinizado, sugerindo a desestabilização desse ponto de vista. Em *Women and Film: both sides of the camera*, publicado pela primeira vez em 1983, a autora salienta:

Minha crítica da teoria da psicanálise e semiológica [...] emerge de uma preocupação de que o domínio da formação social às vezes é atribuído a um nível de discurso fora do qual não pode ser conhecido. Defenderei aqui a possibilidade de que a experiência sensorial/física pode romper os discursos patriarcais, deixando em aberto a possibilidade de mudança (Kaplan, 2001, p.3, tradução nossa)<sup>30</sup>

Seria possível, então, edificar espaços no cinema em que as mulheres são portadoras do olhar, sem inevitavelmente estarem numa ordenação masculina? Na concretização dessa mudança, veremos que tanto os estudos de Kaplan, quanto os estudos de Mary Ann Doane, contribuem nesse sentido. Em *Femmes fatales: feminism, film theory and psychoanalysis* (2008) Doane explica: “continuo a achar a psicanálise intelectualmente irresistível, mas, ao mesmo tempo, estou

---

<sup>29</sup> No original: “I still stand by my ‘Visual Pleasure’ argument, but would now like to pursue the other two lines of thought. First (the ‘women in the audience’ issue), whether the female spectator is carried along, as it were by the scruff of the text, or whether her pleasure can be more deep-rooted and complex. Second (the ‘melodrama’ issue), how the text and its attendant identifications are affected by a *female* character occupying the centre of the narrative arena. So far as the first issue is concerned, it is always possible that the female spectator may find herself so out of key with the pleasure on offer, with its ‘masculinisation’, that the spell of fascination is broken. On the other hand, she may not. She may find herself secretly, unconsciously almost, enjoying the freedom of action and control over the diegetic world that identification with a hero provides. It is *this* female spectator that I want to consider here.”

<sup>30</sup> No original: “My critique of psychoanalytic and semiological theory [...] emerges from a concern that the realm of the social formation is sometimes assigned to a level of discourse outside of which it cannot be known. I will be arguing here for the possibility that sensual/physical experience can ‘break through’ patriarchal discourses, leaving open the possibility for change”.

convencida da necessidade de manter uma distância que envolve a análise de sua posição histórica e efeitos” (Doane, 2008, p.23, tradução nossa<sup>31</sup>).

A pesquisadora ainda relembra que a psicanálise serviu de referência para diferentes autores de formas distintas, considerando também que, de certa forma, referenciar o próprio feminismo, no singular, é cometer um equívoco, uma vez que este também gera discursos divergentes, como mencionamos anteriormente no Capítulo 1. Doane aponta que sua “insistência na congruência entre certas teorias da imagem e teorias da feminilidade é uma tentativa de dissecar a *episteme* que atribui à mulher um lugar especial na representação cinematográfica enquanto nega seu acesso a esse sistema” (Doane, 2008, p.36, tradução nossa<sup>32</sup>). Nessa perspectiva, ela enfatiza a questão da espectadora, quando a mulher é tanto a imagem/objeto representado, quanto sujeito observador. A autora, segundo Maluf et al. (2005):

Explora outros modelos para interpretar a justaposição entre diferença sexual e diferença no olhar. Ela desloca a oposição ativo/passivo na análise de Mulvey para a dicotomia distância/proximidade. Haveria, para a espectadora feminina, uma sobrepresença da imagem; ela seria a própria imagem. A possibilidade de superação dessa proximidade – que impede a realização do processo semiótico (e do conhecimento) por completo – seria romper com o voyeurismo e o fetichismo ligados ao espectador masculino (Maluf et al., 2005, p.346).

Mary Ann Doane recorre ao conceito de mascarada (*masquerade*) da feminilidade proposto por Joan Riviere, que aparece como uma forma de reação contra a identificação da mulher, que usa um disfarce (uma máscara) como forma de proteção e defesa (Doane, 2008, p.45). Nas palavras de Riviere:

A feminilidade, portanto, poderia ser assumida e usada como uma máscara, tanto para esconder a posse da masculinidade quanto para evitar as represálias esperadas se ela fosse

---

<sup>31</sup> No original: “I continue to find psychoanalysis intellectually irresistible but, at the same time, am convinced of the necessity of maintaining a distance which involves analyzing its historical position and effects”.

<sup>32</sup> No original: “My insistence upon the congruence between certain theories of the image and theories of femininity is an attempt to dissect the *episteme* which assigns to the woman a special place in cinematic representation while denying her access to that system.”

descoberta possuindo-a – da mesma forma que um ladrão reviraria seus bolsos e pedisse para ser revistado para provar que ele não tem os bens roubados (Riviere, 1929, p. 306, tradução nossa)<sup>33</sup>

Para Doane, “depois de assumir a posição de sujeito do discurso em vez de seu objeto, a mulher intelectual que Riviere analisa sentiu-se compelida a compensar esse roubo de masculinidade exagerando nos gestos do flerte feminino” (Doane, 2008, p.45, tradução nossa<sup>34</sup>). Esse exagero seria, portanto, uma forma de defesa. Outra forma seria compreender essa imagem como uma aspiração de certo modo, narcisista. A autora, então, sugere que a espectadora interprete a sua imagem-semelhança na tela como uma máscara.

Nesse sentido, para Doane, uma abordagem vantajosa e disruptiva seria a posição da personagem feminina como controladora do olhar (de seu próprio olhar e, conseqüentemente, do olhar do/a espectador/a). A autora, assim, expande a teorização iniciada por Mulvey sobre o olhar masculinizado (*male gaze*). Shohini Chaudhuri (2006) realça:

As teóricas feministas do cinema também realizaram pesquisas para descobrir mais sobre o público real e como eles respondem aos filmes. Ao invés de procurar por qual tipo de espectador está ‘implícito’ nos filmes, essas teóricas se envolvem em estudos ‘empíricos’ de espectadores reais, históricos ou atuais, observando as práticas de exibição, formas de recepção e a composição social da audiência (Chaudhuri,2006, p.42, tradução nossa<sup>35</sup>).

Para a autora, a tomada de consciência do espectador (ou ainda, mais especificamente, da *espectadora*) sobre a sua condição – no caso, a percepção de que o seu olhar está sendo controlado, pode provocar uma sensação de impotência, como esclarece no trecho a seguir:

---

<sup>33</sup> No original: “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods.”

<sup>34</sup> No original: “After assuming the position of the subject of discourse rather than its object, the intellectual woman whom Riviere analyzes felt compelled to compensate for this theft of masculinity by overdoing the gestures of feminine flirtation.”

<sup>35</sup> No original: “Feminist film theorists have also undertaken research to discover more about actual audiences and how they respond to films. Instead of looking at what kind of spectator is ‘implied’ by films, these theorists engage in ‘empirical’ studies of actual, historical, or current audiences by looking at exhibition practices, forms of reception, and the social composition of audiences”.

Como meio, o cinema é perceptivelmente muito rico e oferece uma ilusão incrível de presença real, uma ilusão para a qual o som contribui enormemente. Como a criança na Fase do Espelho<sup>36</sup>, o público possui alegremente os sons e as imagens em sua plenitude e nega sua ausência real. No entanto, as teóricas do cinema sugerem que, uma vez que nos tornamos conscientes de que o quadro [*frame*] esconde coisas de nossa audição e do nosso olhar – uma vez que percebemos que outra pessoa está controlando o que vemos e ouvimos –, os sentimentos de falta e impotência superam nosso prazer (Ibid, p.48, tradução nossa<sup>37</sup>).

Por outro lado, Teresa de Lauretis (voltaremos à autora na próxima seção, explorando melhor suas ideias), e de acordo com Sônia Maluf, Cecília de Mello e Vanessa Pedro, ao discutir o pensamento de Laura Mulvey sobre o cinema narrativo e o desejo/prazer visual,

abre espaço para uma crítica menos pessimista ao indagar o quanto o cinema de vanguarda deveria ou não abandonar a narrativa, ponderando que os trabalhos mais interessantes atualmente no cinema não são nem anti-narrativos, nem anti-édipicos. Um outro tema a ser explorado é o quanto o rompimento com a matriz heterossexual da sexualidade não desestabilizaria a ideia de uma imagem feminina correspondendo a um olhar masculino [...] o que significaria – tanto para a produção quanto para a interpretação das imagens no cinema – a introdução de um desejo que escape da heteronormatividade (Maluf et al., 2005, p.346,).

Voltando a Laura Mulvey, em *Fetishism and Curiosity* (1996) a autora explora, no quarto capítulo do livro, o mito de Pandora e traça um paralelo com a análise feminista, a iconografia feminina e a curiosidade. O mito de origem grega conta a história de uma mulher, feita pelos deuses, enviada

---

<sup>36</sup> Lacan (em *Mirror Stage*, de 1949) expõe o conceito de *Estágio do Espelho*, numa reinterpretação de Freud, considerando que as crianças, entre os seis e dezoito meses de vida, iniciam um processo de identificação de si, distinguindo-se do Outro, através de seu reflexo no espelho.

<sup>37</sup> No original: “As a medium, cinema is perceptually very rich and offers an incredible illusion of life-like presence, an illusion to which sound greatly contributes. Like the child at the Mirror Stage, the audience joyfully possesses the sounds and images in their plenitude and disavows their actual absence. However, film theorists suggest that once we become conscious that the frame hides things from our hearing and gaze – once we become aware that someone else is controlling what we see and hear – feelings of lack and disempowerment overcome our pleasure”.

para a Terra com uma caixa que continha todos os males do mundo. Pandora abre a caixa, movida por sua curiosidade, e todo o mal e sofrimento é espalhado no planeta, sobrando apenas esperança. Segundo Mulvey, “o mito de Pandora é sobre a curiosidade feminina, mas só pode ser decodificado pela curiosidade feminista, transformando e traduzindo sua iconografia e atributos em segmentos de um quebra-cabeça, charada ou enigma” (Mulvey, 1996, p.54, tradução nossa<sup>38</sup>).

A autora lembra que a teoria feminista sempre esteve focada em discutir a significação simbólica imagética e representativa da mulher, em que a diferença sexual marca os “locais de repressão onde *algo* que não consegue encontrar articulação consciente é deslocado para *outra coisa*” (Mulvey, 1996, p.54, tradução nossa<sup>39</sup>). Assim, Mulvey interpreta Pandora através da ótica do desejo de saber, da curiosidade, ao invés de sustentar o ver, apenas, fazendo uma referência ao olhar escopofílico que parte do fetiche, explicitado em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Assim, o mito em questão, que teria, a partida, um cunho misógino por representar a mulher como a portadora dos males do mundo, transforma-se através da interpretação da autora, que propõe:

Um olhar ativo, investigativo, mas também que estivesse associado ao feminino, sugerindo uma saída para a oposição binária bastante nítida entre o olhar do espectador, construído como ativo e voyeurístico, implicitamente codificado como masculino, e a imagem feminina na tela, passiva e exibicionista (Mulvey, 1996, p.62, tradução nossa<sup>40</sup>).

Por fim, Mulvey sustenta que o desejo originado pelo fetiche é criado pela “recusa de ver”, enquanto o desejo originado pela curiosidade vem do saber, do conhecer, do *decifrar algo*. Percebemos assim, à vista dos textos analisados, que a autora se esforça no exercício de recorrer às suas próprias teorias, aprofundando-as num movimento de alargar as complexidades de suas próprias definições dentro de possíveis análises acerca da recepção e representação da imagem da mulher.

---

<sup>38</sup> No original: “The myth of Pandora is about feminine curiosity, but it can only be decoded by feminist curiosity, transforming and translating her iconography and attributes into the segments of a puzzle, riddle or enigma.”

<sup>39</sup> No original: “They often bear witness to a difficulty of sexuality and sexual difference and mark sites of repression where ‘something’ that cannot find conscious articulation is displaced onto ‘something else’”.

<sup>40</sup> No original: “An active, investigative look, but one that was also associated with the feminine, suggested a way out of the rather too neat binary opposition between the spectator’s gaze, constructed as active and voyeuristic, implicitly coded as masculine, and the female image on the screen, passive and exhibitionist”.

Na tentativa de romper com o olhar voyeurístico e fetichizado, somamos a possibilidade de interpretar a representação da mulher como uma máscara, à construção de um ponto de vista do espectador que é controlado pelo olhar da mulher representada em tela, desmantelando, assim, o olhar masculinizado, ressignificando a construção do prazer visual, e edificando o espectador que não se recusa a ver, mas que deseja decifrar os signos em tela.

## 2.5: Da empatia

*O fato de viver um valor é fundamental a respeito do próprio valor. Mas, com os novos valores obtidos por meio da empatia, o olhar se abre simultaneamente sobre os valores desconhecidos da própria pessoa*  
- Edith Stein.

Consideremos, a partir do que foi refletido até então, que o espectador pode tomar duas formas: na primeira, apenas aceita o que é exposto, passivamente, absorvendo as informações – geralmente parte de um olhar voyeurístico e fetichista. Na sua segunda configuração, é ativo em seu olhar – movido pelo desejo de compreender e decifrar criticamente os signos da imagem. Em ambos os casos, entendemos que o espectador (que também é produtor de sentido no momento em que experiencia a obra de arte) reproduz o que foi absorvido, seja interiorizando para si o que assimilou da obra, ou exteriorizando em ação para outrem. Como expõe Philippe Dubois em *Máquinas de imagens: uma questão de linha geral*:

o cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. A máquina do cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado da assinatura do artista. Portanto, tanto um quanto o outro constituem a imagem, que só é digna deste nome por trazer em sua espessura uma potência de sensação, de emoção ou de inteligibilidade, que vêm de sua relação com uma exterioridade (o Sujeito, o Real, o Outro). (Dubois, 2004, p.44,45)

Nesse sentido, constatamos a empatia como um processo de identificação fundamental na obra de arte e, fundamentalmente, no cinema. Segundo Ana Catarina Pereira: “a identificação envolve assim (para além de uma empatia narrativa com os sonhos, valores, memórias ou experiências da personagem eleita) um efeito visual conseguido pelo tipo de plano, enquadramento, edição e montagem assumidos” (Pereira, 2014, p.126). Entretanto, pensando nos moldes da arte do vídeo, questionamo-nos se a maneira que essa identificação ocorre pode ser, de certa forma, diferente do cinema. Deixaremos para reflexionar melhor essa questão no próximo capítulo, uma vez que essa discussão se tornará mais alcançável e concreta por meio da análise de algumas obras. Assim, primeiro, propomos pensar antes no sentido da empatia, mesmo que ligeiramente, para depois tentarmos compreender de que forma ela atua na identificação da espectadora (que já vimos aqui ser concebível) numa obra de vídeo que apresenta a performance e o corpo da mulher como ferramentas de ressignificação do feminino.

Tendo sua origem terminológica do grego antigo (*empátheia*), o sentido atualmente utilizado da empatia manifesta-se a partir da tradução do alemão *Einfühlung*. O termo é apresentado no dicionário britânico da língua inglesa como “o poder de compreender e de entrar imaginativamente nos sentimentos de outra pessoa”<sup>41</sup>, ou ainda como “a atribuição a um objeto, como uma obra de arte, dos próprios sentimentos emocionais ou intelectuais de um sobre a obra”<sup>42</sup>. Essas configurações, embora bastante genéricas, já remetem a significação da palavra por uma ordem que passa pela tentativa de *um colocar-se na posição do Outro*, como uma maneira de perceber um ponto de vista que é alheio ao seu, sobre determinado assunto ou situação, através de mecanismos de compreensão, como veremos a seguir.

Edith Stein (1891-1942), doutorada em filosofia, estudiosa da fenomenologia e feminista, teve sua carreira acadêmica dificultada pela discriminação sofrida por ser mulher e judia durante a Segunda Guerra Mundial, sendo presa pela polícia alemã nazista e assassinada no campo de concentração de Auschwitz aos 51 anos de idade (Novinsky, 2011). Stein, que também trabalhou como enfermeira durante a guerra, teorizou sobre a questão da empatia em sua tese de doutorado

---

<sup>41</sup> Collins English Dictionary (versão online). Tradução nossa. No original: “the power of understanding and imaginatively entering into another person’s feelings”. Consultado a: 12 de Agosto de 2021. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/empathy>

<sup>42</sup> (Ibid). No original: “the attribution to an object, such as a work of art, of one’s own emotional or intellectual feelings about it”.

intitulada *Sobre o problema da empatia*<sup>43</sup>, orientada pelo também filósofo Edmund Husserl, em que a autora investiga as questões que envolvem o processo empático.

Para a pesquisadora, o corpo está intimamente ligado no que diz respeito a questão da empatia, por ser o meio direto pelo qual a vida é experienciada. É por meio das sensações corpóreas que um indivíduo se relaciona com o outro. Seguindo essa lógica de compreensão fenomenológica, a autora aponta:

Esta vida está ligada ao corpo físico percebido, ela está diante de nós como um objeto desde o início. Na medida em que agora o interpreto *como meu*, passo a me considerar um objeto como ele. Eu faço isso em uma *simpatia reflexiva* quando compreendo empaticamente os atos em que meu indivíduo é constituído para ele. Do seu *ponto de vista*, vejo através da minha expressão corporal [...] (Stein, 1989, p.88, grifos da autora, tradução nossa<sup>44</sup>)

Nesse sentido, o corpo é a estrutura primária de recepção, reflexão e troca de um indivíduo consigo mesmo e também entre o Outro. Na empatia, essa relação é sustentada pelas sensações – que estão ligadas ao corpo. Nem nas mais exaustivas tentativas do sujeito se desassociar ao próprio corpo, ele teria êxito. Reiterando a essência do que podemos traduzir como (embora que muito vagamente) *corpo vivo*<sup>45</sup>, Stein realça:

---

<sup>43</sup> A tese foi escrita originalmente em alemão sob o título *Zum Problem der Einfühlung*, publicada em 1917.

<sup>44</sup> Na edição consultada: “this life is bound to the perceived physical body, it stands before us as an object from the beginning. Inasmuch as I now interpret it as ‘like mine’, I come to consider myself as an object like it. I do this in ‘reflexive sympathy’ when I empathically comprehend the acts in which my individual is constituted for him. From his ‘standpoint’, I look through my bodily expression [...]”

<sup>45</sup> O texto original, como já foi anteriormente pontuado, foi redigido em alemão, da forma que utilizamos uma versão traduzida do original para o inglês como referência para a presente pesquisa. Na versão traduzida, vemos o termo *Leib* traduzido para *living body* (em tradução direta e livre para a língua portuguesa, *corpo vivo*). No entanto, se tratando de uma discussão filosófica em que os termos são escrupulosamente escolhidos e aplicados, detendo uma profundidade filosófica e conceitual, achamos conveniente ressaltar que, no alemão, tanto a palavra *Körper* quanto *Leib* designam corpo. Especialmente para Husserl, que orientou a pesquisa doutoral de Stein – e, consequentemente, em quem a filósofa respalda grande parte de sua discussão – *Körper* e *Leib* constituem dois sentidos da corporeidade: *Körper* denominaria o corpo em relação a materialidade, dentro do que podemos enxergar em proximidade com um objeto físico. Quanto a *Leib*, Husserl referia-se ao corpo em sua dimensão mais abstrata, sua relação com a consciência e, também, espirituais. Por não ser o objeto da nossa pesquisa, decidimos por não incluir essa discussão. No entanto, na intenção de um melhor entendimento sobre os aspectos filosóficos dos termos, recomendamos a leitura do artigo *O conceito Husserliano de corpo: sua dualidade e função nas experiências perceptivas* (2017), escrito pela Professora doutorada em Filosofia Juliana Missaggia.

Pois mesmo se fecharmos os olhos com força e esticarmos os braços, de fato não permitindo que nenhum membro entre em contato com o outro de forma que não possamos tocar nem ver nosso corpo físico, mesmo assim não estaremos livres dele. Mesmo assim, ele permanece inescapavelmente em plena incorporação (daí o nome), e nos encontramos presos a ele perpetuamente. Precisamente essa afiliação, esse pertencimento a mim, nunca poderia ser constituído na percepção externa. Um corpo vivo [Leib] percebido apenas externamente seria sempre apenas um corpo físico particularmente disposto, realmente único, mas nunca *meu corpo vivo*. (Stein, 1989, p.42, grifo da autora, tradução nossa<sup>46</sup>)

Ou seja, é por meio do corpo que consumamos a empatia, da forma que um indivíduo possui a sua experiência vivida singular e, através da empatia, intermediados pelo corpo, percebemos a vivência do Outro. Perceber a vivência alheia não cancela, contudo, a própria percepção do sujeito, efetivamente somando a ele, a experiência vivida do Outro. Edith Stein faz uma analogia útil:

Suponhamos que alguém sofra de alucinações e seja consciente de sua condição. Em uma sala com uma pessoa saudável, ele pode supor que vê uma porta na parede e que deseja passar por ela. Quando sua atenção é chamada para isso, ele percebe que está alucinando novamente. Agora ele não mais acredita que a porta está presente, podendo até mesmo se transferir para a percepção ‘cancelada’. Isso oferece a ele uma excelente oportunidade para estudar a natureza da percepção, incluindo a postura da existência, mesmo que ele não participe mais disso (Stein, 1989, p.4, tradução nossa<sup>47</sup>).

---

<sup>46</sup> Na edição consultada: “For even if we shut our eyes tightly and stretch out our arms, in fact allowing no limb to contact another so that we can neither touch nor see our physical body, even then we are not rid of it. Even then it stands there inescapably in full embodiment (hence the name), and we find ourselves bound to it perpetually. Precisely this affiliation, this belonging to me, could never be constituted in outer perception. A living body [Leib] only perceived outwardly would always be only a particularly disposed, actually unique, physical body, but never ‘my living body’.”

<sup>47</sup> Na edição consultada: “Let us suppose that someone suffers from hallucinations and has insight into his condition. In a room with a healthy person, he may suppose that he sees a door in the wall and want to go through it. When his attention is called to this, he realizes that he is hallucinating again. Now he no longer believes that the door is present, even being able to transfer himself into the “cancelled” perception. *This* offers him an excellent opportunity for studying the nature of perception, including the positing of existence, even though he no longer participates in this”.

Ou seja, o sujeito, consciente de que está no *seu* ponto de vista, e de que não é capaz de transcender essa posição, escuta e tenta compreender a perspectiva do Outro. A autora se manifesta ainda em relação a esse suposto cancelamento da percepção que, numa tradução direta de seu texto, pode ficar um pouco confuso. Por isso, respaldamos a importância da *vivência* nas teorizações de Stein acerca da empatia, com o seguinte trecho:

Devemos ainda mostrar o que significa dizer que minha experiência não deve ser excluída. Não é indiscutível que eu existo, esse *eu* empírico desse nome e posição, dados tais e tais atributos. Todo o meu passado pode ser sonhado ou uma lembrança ilusória. Portanto, está sujeito à exclusão, permanecendo apenas objeto de consideração enquanto fenômeno. Mas *Eu*, o sujeito que experiencia e considera o mundo e a minha própria pessoa como um fenômeno, ‘Eu’ estou na experiência e apenas nela, sou tão indiscutível e impossível de cancelar quanto a própria experiência (Stein, 1989, p.4,5, grifo da autora, tradução nossa<sup>48</sup>).

Portanto, para Edith Stein, a relação de alteridade de um sujeito com o Outro, formada através da empatia, permite que o indivíduo se identifique como similar em sua ordenação, mas distinto na sua singularidade específica.

Albert Michotte (1991), ao teorizar sobre a participação emocional do espectador no cinema define a empatia como “quando observamos o que outra pessoa está fazendo e nós mesmos vivemos isso de alguma forma, ao invés de apenas entender em um nível intelectual” (Michotte, 1991, p.209, tradução nossa<sup>49</sup>). Para o autor, há uma relação de distância entre espectador e obra fílmica, inversamente proporcional ao sentimento empático: ou seja, quanto mais empatia do espectador, menor a distância. Para Michotte, a impressão da realidade fílmica é o motor responsável pela proximidade causada: quanto mais o espectador conseguir se colocar no espaço de representação,

---

<sup>48</sup> Na edição consultada: “We must still show what it means to say that my experience is not to be excluded. It is not indubitable that I exist, this empirical ‘I’ of this name and station, given such and such attributes. My whole past could be dreamed or be a deceptive recollection. Therefore, it is subject to the exclusion, only remaining an object of consideration as phenomenon. But ‘I’, the experiencing subject who considers the world and my own person as phenomenon, ‘I’ am in experience and only in it, am just as indubitable and impossible to cancel as experience itself”.

<sup>49</sup> No original: “when we observe what someone else is doing and we ourselves live it in some sense, rather than just understand it at an intellectual level”.

mais empatia ele desenvolve com a obra. Segundo Adriano D’Aloia (2010), a noção de empatia pode definir genericamente a experiência fílmica:

Tanto a empatia quanto a experiência fílmica são experiências imediatas no quadro de uma experiência mediada, e ambas são duplas e paradoxais: a experiência fílmica é a ‘experiência [sendo] vivida [no agora]’ de uma ‘experiência vivida [no passado]’, é tanto uma *apresentação* quanto a *reapresentação*. Além disso, a memória e a fantasia como contraexemplos de empatia soam muito familiares à teoria do cinema. Elas ocorrem em dois quadros separados, embora simultâneos. A experiência cinematográfica acontece aqui e agora: na presença corporal da sala de cinema; é, precisamente, uma experiência, um ato em progresso. Mas também acontece no lá e uma vez, no espaço e no tempo indefinidos dos eventos na tela (D’Aloia, 2010, p.494, grifos do autor, tradução nossa<sup>50</sup>).

De certo modo, desde o início dos anos 70, grande parte da teoria fílmica feminista buscou entender as relações traçadas entre obra e espectador, justamente por perceberem que este é também produtor de sentido. Se a obra conduz a um olhar sexista, há uma relação de troca empática negativa, por assim dizer, pois o sentido do filme resultará justamente num prisma fundamentalmente sexista, por conta de sua essência. O espectador adotará aquele juízo, e, por repetição, espelhará aquele posicionamento. Muitas das teses argumentadas orientavam para a noção de que um cinema realizado por mulheres seria capaz de converter essa equação que estimulava preconceitos e estereótipos de gênero.

Teresa de Lauretis (1990) refletiu sobre o Cinema feito por e para mulheres (*Women’s Cinema*), questionando se este “poderia ainda funcionar como uma prática alternativa” (Lauretis, 1990, p.7, tradução nossa<sup>51</sup>). Para a autora, o cinema de mulheres atravessa as fronteiras dos filmes *mainstream*, de vanguarda e narrativos:

---

<sup>50</sup> No original: “Both empathy and filmic experience are immediate experiences into the frame of a mediated experience, and they both are double and paradoxical: filmic experience is the “living-experience” of a “lived-experience”, it is both a *presentation* and a *re-presentation*. Moreover, memory and fancy as counterexamples of empathy sound very familiar to film theory. They take place in two separate, though simultaneous, frames. Filmic experience takes place here and now: in the bodily present of the theatre; it is, precisely, an *experiencing*, an act in progress. But it also takes place *there and once*, in the indefinite space and time of the events on the screen.”

<sup>51</sup> No original “women’s cinema, in the midst of all this, can it still function as an alternative practice, a guerrilla cinema, and under what conditions?”

O que eu chamaria de filmes alternativos no cinema feminino são aqueles que abordam os problemas atuais, as questões reais, as coisas que realmente estão em jogo nas comunidades feministas em uma escala local e que, embora informados por uma perspectiva global, não assumem ou visam um público universal e multinacional, mas aborda um particular em sua história específica de lutas e emergência. (Lauretis, 1990, p.17, tradução nossa<sup>52</sup>)

Kaja Silverman em *The acoustic mirror*<sup>53</sup> (1988) aponta que o modelo clássico<sup>54</sup> do cinema utiliza quase sempre a voz feminina em sincronia com o seu corpo:

O sujeito feminino, por outro lado, é excluído de posições de poder discursivo fora e dentro da diegese fílmica clássica; ela está confinada não apenas ao lugar seguro *da* história, mas a lugares seguros *dentro* da história [...] Permitir que uma personagem feminina seja vista sem ser ouvida seria ativar os códigos hermenêuticos e culturais que definem a mulher como ‘enigma’, inacessível à interpretação masculina definitiva. Permitir que ela seja ouvida sem ser vista seria ainda mais perigoso, pois perturbaria o regime especular do qual se baseia o cinema dominante; isso a colocaria fora do alcance do olhar masculino (que aqui representa a ‘câmera’ cultural) e liberaria sua voz das obrigações significantes que aquele olhar impõe. Isso libertaria o sujeito feminino do interrogatório sobre o seu

---

<sup>52</sup> No original: “What I would call alternative films in women’s cinema are those which engage the current problems, the real issues, the things actually at stake in feminist communities on a local scale, and which, although informed by a global perspective, do not assume or aim at a universal, multinational audience, but address a particular one in its specific history of struggles and emergency.”

<sup>53</sup> O livro, inclusive, foi editado por Teresa de Lauretis, autora que utilizamos como referência diversas vezes no decorrer desta investigação.

<sup>54</sup> A autora aponta para o que considera por cinema clássico, visto que é um debate extenso dentro dos estudos fílmicos, podendo tomar diferentes significações: “no contexto deste livro, o cinema clássico designa menos um sistema formal do tipo exaustivamente codificado por David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, do que um modelo textual que prende a voz e o corpo femininos insistentemente ao interior da diegese, enquanto relega o sujeito masculino a uma posição de aparente exterioridade discursiva ao identifica-lo com o domínio da fala, da visão ou da audição” (Silverman, 1988, p.ix, tradução nossa). No original: “Within the contexto, of this book, classic cinema designates less a formal system of a sort exhaustively codified by David Bordwell, Janet Staiger, and Kristin Thompson than a textual model which holds the female voice and body insistently to the interior of the diegesis, while relegating the male subject to a position of apparent discursive exteriority by identifying him with mastering speech, vision, or hearing”.

lugar, seu tempo e seus desejos que a resseguram constantemente. Enfim, desincorporar assim a voz feminina seria desafiar todas as concepções por meio das quais já conhecemos a mulher no cinema hollywoodiano, pois é justamente como corpo que ela ali se constrói. (Silverman, 1988, p.164, grifos da autora, tradução nossa<sup>55</sup>)

Esse tratamento de sincronização audiovisual entre a voz feminina e o corpo da mulher tem, para Silverman, consequência na relação de identificação entre espectadora e personagem:

Tentarei mostrar que o cinema clássico tem o potencial de reativar o trauma da castração simbólica no espectador e que coloca a diferença sexual como uma defesa parcial contra esse trauma. Digo ‘parcial’ porque nenhum sistema de defesa é inexpugnável e porque este serve para proteger apenas o espectador masculino. Tem consequências muito diferentes para o espectador feminino, pelo menos assumindo que a identificação de alguma forma segue o gênero, uma vez que projeta a carência masculina nas personagens femininas sob o disfarce de deficiência anatômica e inadequação discursiva (idem, p.1, tradução nossa<sup>56</sup>).

Para tanto, a autora utiliza, em sua análise, as técnicas cinematográficas de *voice over* (quando a voz está sincronizada com a imagem) e *voice off* (quando a voz surge fora do quadro) de transposição da voz feminina, em que:

---

<sup>55</sup> No original: “The female subject, on the other hand, is excluded from positions of discursive power both outside and inside the classic filmic diegesis; she is confined not only to the safe place *of* the story, but to safe places *within* the story [...] To permit a female character to be seen without being heard would be to activate the hermeneutic and cultural codes which define woman as ‘enigma’, inaccessible to definitive male interpretation. To allow her to be heard without being seen would be even more dangerous, since it would disrupt the specular regime upon which dominant cinema relies; it would put her beyond the reach of the male gaze (which stands in here for the cultural ‘camera’) and release her voice from the signifying obligations which that gaze enforces. It would liberate the female subject from the interrogation about her place, her time, and her desires which constantly resecures her. Finally, to disembody the female voice in this way would be to challenge every conception by means of which we have previously known woman within Hollywood film, since it is precisely *as body* that she is constructed there”.

<sup>56</sup> No original: “But the scope of my investigation will extend beyond psychoanalysis. I will endeavor to show that classic cinema has the potential to reactivate the trauma of symbolic castration within the viewer, and that it puts sexual difference in place as a partial defense against that trauma. I say ‘partial’ both because no system of defense is impregnable, and because this one serves to protect only the male viewer. It has very different consequences for the female viewer, at least assuming that identification in any way follows gender, since it projects male lack onto female characters in the guise of anatomical deficiency and discursive inadequacy.”

Na maior parte, a fala da mulher é sincronizada com sua imagem e, mesmo quando é transmitida como *voice off*, o divórcio é apenas temporário; o corpo conectado à voz feminina é entendido como estando na sala ao lado, fora do quadro, do outro lado da linha telefônica. Em suma, é totalmente recuperável. A voz feminina raramente funciona como *voice off* e, quando o faz, goza de um status comparável à voz masculina incorporada no filme noir – ou seja, é autobiográfica, evocando de forma remanescente uma ficção na qual o locutor figura centralmente como uma ‘presença’ corporal (Idem, p.165, tradução nossa<sup>57</sup>).

Dessa forma, Silverman analisa alguns nomes femininos do cinema experimental que desafiaram esse padrão, manipulando a voz feminina de forma a desassociá-la do corpo. A autora cita Bette Gordon, Patricia Gruben, Yvonne Rainer e Sally Potter, em que:

Todas experimentaram ousadamente o recurso de *voice off* e a voz feminina, alijando a sincronização, a simetria e a simultaneidade em favor da dissonância e do deslocamento. Algumas dessas cineastas conceberam maneiras de fraturar a diegese de modo a tornar impossível dizer se uma voz em particular está ‘dentro’ ou ‘fora’, ou se multiplicaram e não combinaram as vozes a ponto de problematizar sua atribuição corporal. Outros atribuíram à voz feminina um local invisível dentro da ficção ou a separaram completamente da diegese. (Ibid, tradução nossa<sup>58</sup>).

O mecanismo de dar poder à voz feminina desvinculando-a do corpo da mulher no cinema, como propõe Silverman, pode colaborar no processo de empatia da espectadora feminina. O Cinema

---

<sup>57</sup> No original: “For the most part, woman’s speech is synchronized with her image, and even when it is transmitted as a voice-off, the divorce is only temporary; the body connected to the female voice is understood to be in the next room, just out of frame, at the other end of a telephone line. In short, it is fully recoverable. The female voice seldom functions as a voice-over, and when it does it enjoys a comparable status to the embodied male voice-over in film noir – i.e., it is autobiographical, evoking in a reminiscent fashion a fiction within which the speaker figures centrally as a bodily ‘presence’.”

<sup>58</sup> No original: “Have all experimented boldly with the female voice-off and voice-over, jettisoning synchronization, symmetry, and simultaneity in favor of dissonance and dislocation. Some of these filmmakers have devised ways of fracturing the diegesis so as to make it impossible to say whether a particular voice is ‘inside’ or ‘outside,’ or have so multiplied and mismatched voices as to problematize their corporeal assignation. Others have assigned the female voice an invisible location within the fiction, or have detached it from the diegesis altogether”

feito por e para mulheres, proposto por Lauretis, pode também auxiliar nesse processo, no sentido de ser um cinema que não tenciona a universalidade, e sim é atento às subjetividades. Essas considerações serão importantes para dispomos como suporte durante a análise das obras de vídeo nos próximos capítulos da presente pesquisa.

No entanto, as teorizações fílmicas não se aplicarão completamente para o vídeo, por razões óbvias. O filme é projetado, via de regra, em uma sala escura, num ambiente silencioso, por sobre uma tela grande, com um som alto em seis canais de saída de áudio (5.1), onde os espectadores assistirão ao filme confortavelmente em poltronas individuais. No caso da videoarte, ela pode estar em uma galeria de arte ou museu, em uma sala muito ou pouco iluminada, poderá ou não haver algum tipo de ruído do ambiente; se estiver em um contexto de uma sala de cinema, será provavelmente em um enquadramento específico, como em um festival de videoarte.

Enfim, é verdade que quando falamos em videoarte não estamos articulando sobre o cinema, uma vez que não são diretamente paralelos. No entanto, existem algumas semelhanças no sentido de representação audiovisual em ambas as linguagens, e é precisamente isso que estivemos a evidenciar nessa pesquisa até agora. Assim, no caso da videoarte feita por mulheres, esta que é objeto da nossa investigação, no assunto da empatia podemos considerar dois pontos principais de atravessamento. São eles:

- 1) **Das sensações visuais e auditivas.** Elas são, sim, o que podemos considerar a essência do cinema, do audiovisual, e o seu derivado, o vídeo que, sendo também uma obra audiovisual, compartilha do mesmo modo essa mesma essência. É através da impressão do movimento, da orquestração entre o visual e sonoro que o espectador cria empatia. O cinema experimental, como uma categoria cinematográfica, prioriza as sensações transmitidas da tela ao corpo do espectador, nesse caso através de uma linguagem que experimenta, primando as sensações ao invés de uma narrativa clássica. Por isso, e nesse sentido, o cinema experimental estaria mais próximo da videoarte do que o cinema narrativo, mas ainda assim não podem ser confundidos, pelas razões que já foram discutidas e que ficarão mais claras no próximo capítulo, ao discorrermos sobre a história e o surgimento das vanguardas artísticas, como a videoarte, a videoperformance, entre outros.
- 2) **Da inscrição do corpo no vídeo.** No caso da videoarte em que a artista grava a si mesma, ou seja, é ao mesmo tempo sujeito-criador e sujeito-representado, há o corpo inscrito de forma direta, proporcionando uma relação explícita de identificação entre

espectador e artista. Ambos se identificam, primeiro, em sua composição primária de experiência vivida: o corpo. Dessa forma, podemos dizer que a *impressão da realidade* no caso da videoarte estará inscrita e limitada (distinguindo-se assim do cinema, em que esta acontece por meio da *mise-en-scène*, em que o sentido de realidade é também mais objetivo) essencialmente ao corpo da artista – como uma forma simbólica figurativa em quadro, que pode vir a ser a única responsável pela aproximação com o real. A empatia será promovida, preliminarmente, através da relação de identificação imediata entre esses corpos. Pode-se considerar também que a artista incorpora uma *desposseção* de si, como vimos no início ser uma ideia acerca da escrita de si proposta por Butler (2015). Nesse sentido, muitas das artistas que trataremos adiante, procuram falar sobre si como uma forma de se construir nesse processo, não só em relação às suas identidades singulares e coletivas (como indivíduo singular e como coletivo, nesse caso, da mulher), como também em relação à sua representação imagética, construção do seu *Eu* simbólico e abstrato, através da corporeidade.

É por meio dessa reflexão transversal que seguiremos a nossa investigação, agora evocando alguns acontecimentos do surgimento de determinadas vanguardas artísticas da segunda metade do Século XX, como a videoarte, a *performance art*, a *body art*, entre outras, levando em consideração todas as articulações levantadas até o presente momento desta pesquisa.

## Capítulo 3: Cruzamentos artísticos da segunda metade do Século XX

*Coberta de tinta, graxa, giz, cordas, plástico, estabeleço meu corpo como território visual. Não sou apenas uma criadora de imagens, mas também exploro os valores da imagem da carne como material com o qual escolho trabalhar. O corpo pode permanecer erótico, sexual, desejado, desejoso, mas também votivo: marcado, escrito em um texto de traço e gesto descoberto pela minha vontade feminina criativa.*  
- Carolee Schneemann, 1979

### Introdução

Durante as décadas de 1960 e 1970, manifestaram-se vanguardas artísticas, em um contexto de revolução política, em paralelo com o fortalecimento da discussão sobre os direitos humanos e de minorias. Assim, são revelados alguns termos como *arte conceitual*, *body art*, *videoarte* e *videoperformance*. Porém, o objetivo do presente capítulo não é traçar uma historiografia sobre as vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, e sim descrever alguns acontecimentos que favorecem a compreensão do contexto do surgimento da videoarte e da performance (bem como da videoperformance), e da ascensão de mulheres videoartistas, e que, de alguma forma, subverteram a ideia do feminino, seja por desconstrução ou ressignificação.

Dessa forma, discutiremos o que é, na realidade, o vídeo; seria este apenas o dispositivo, ou também o próprio ato estilizado que o compõe? Quais seriam as diferenças entre o cinema e o vídeo, visto que ambos promovem uma experiência audiovisual? Para tanto, utilizamos os escritos de Philippe Dubois publicados na antologia *Cinema, Vídeo, Godard* (2004). Nesse seguimento, executaremos uma apresentação muito restrita de algumas das artistas que, apesar de terem participado vigorosamente do início da história da arte do vídeo e da performance, ainda sofrem com o apagamento e invisibilidade de seus trabalhos. Nesse sentido, e julgando que estas influenciam as artistas contemporâneas, consideramos fundamental fazer esse recorte, reflexionando, mesmo que muito brevemente, sobre alguns dos seus trabalhos mais importantes. Para tal, buscamos artistas como Martha Rosler, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Ana Mendieta, Leticia Parente e Valie Export.

### **3.1: A função da arte nos anos 1960 e 1970, arte conceitual e videoarte**

Da metade até o final do século XX, houve profundas transformações na produção artística ao redor do mundo, além de muito ter se questionado sobre o próprio significado da arte. Para Barros (2017), 1960 “é a década artística onde se verifica mais intensamente o fenômeno daquilo que alguns estudiosos chamaram de ‘campo expandido’” (Barros, 2017, p.3). Os artistas, não mais sujeitos a uma só linguagem ou expressão artística, “começavam a questionar os limites e fronteiras que determinavam estes gêneros, ao mesmo tempo em que questionavam também o que era a Arte como um todo” (Ibid.). Assim, as produções artísticas, bem como os processos criativos, tornavam-se cada vez mais híbridos durante as décadas de 1960 e 1970. Como recorda Duarte (2005, p.138):

As manifestações artísticas se estendem desde a arte conceitual, performances, arte postal até novas investigações no campo da escultura e da pintura. O laboratório das transformações dos anos 70 é responsável por uma mudança profunda no regime de percepção do meio de arte no mundo e, particularmente, no Brasil, no qual o pequeno público e mesmo boa parte dos críticos se encontravam ainda presos às convenções ‘belasartianas’ (Duarte, 2005, p.138)

Nesse sentido, a arte conceitual será muito importante, uma vez que influencia diretamente a maior parte das obras artísticas realizadas nesse contexto (principalmente quando nos referimos à performance, *body art* e videoarte) e por, essencialmente, questionar o próprio significado da arte, transformando as relações entre artista-obra-público. Como defendeu Joseph Kosuth, em seu texto publicado pela primeira vez em 1969 sobre a Arte Conceitual,

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura) ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. Pintura é um *tipo* de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a

natureza da arte como sendo a tradução europeia de uma dicotomia pintura-escultura.  
(Kosuth, 1975, p.217, grifos do autor)

Ao pôr em causa a *natureza da arte*, é calculável que o artista se questione acerca de dois temas igualmente pertinentes: o *fazer* artístico e a relação da obra com o *espectador*. Adrian Piper<sup>60</sup> (1948-), artista conceitual e filósofa, formulou três sistemas lógicos sobre a produção de um objeto artístico, apresentando sua reflexão, em formato de um documento, em março de 1970 na exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, chamado *Três Modelos de Sistema de Produção* (Visnadi, 2020, p.299). Os pesquisadores Lippard e Chandler (2013) em *A Desmaterialização da arte*, destacam que “durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento” (Lippard & Chandler, 2013, p.151).

Em relação a obra de arte conceitual e o espectador, Christiane de Brito Andrei (2008) aponta que

É preciso perceber que o “aprendizado do futuro” exigido pelas obras de arte conceituais pode ser informado pelo passado, tomando dele o que for necessário e a ele devolvendo uma nova perspectiva sobre si, modificando-o, reescrevendo-o. E para isso, o espectador precisa ‘aprofundar seus encontros’, entregar-se à ansiedade, às dúvidas, às incertezas, às indagações, deixar-se *perder tempo* nesses encontros. Assim como a obra de arte conceitual, a relação do espectador com ela deve começar com uma dúvida, e não ter nesta seu fim (Andrei, 2008, p.58,59, grifo da autora)

Façamos aqui uma muito breve reflexão, aproveitando o fio da discussão para propor o “empréstimo” *deste* espectador, independente de seu gênero, para ser atribuído (ou mesmo somado às características que já foram aqui discutidas) ao pensarmos sobre as possibilidades de subversão do gênero no que caracterizamos como nosso objeto de pesquisa, que é a videoarte feita por mulheres que se autorrepresentam em tela. Este espectador consciente, curioso, crítico, que indaga e que se instrui, que questiona, é essencial quando exploramos a videoarte que tenciona –

---

<sup>60</sup> Para mais informações sobre a artista sugerimos o acesso a página na internet *Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin*. Disponível em: <http://www.adrianpiper.com/> Consultado a: 18 de Novembro de 2021.

justamente – *questionar* uma forma de pensamento imbricada socialmente (mesmo que não se enquadre essencialmente na arte conceitual), como é o caso das videoartes que coloca como dúvida a representação imagética da mulher. Essa linha de pensamento muito se assemelha com a posição do espectador proposta por Mulvey no texto *Fetishism and Curiosity* (1996), discutido no capítulo anterior desta pesquisa, em que a autora propõe o olhar que deriva da vontade de *decifrar* algo.

Posto isso, retornemos às vanguardas da década de 1960. É nesse contexto que surge o Grupo Fluxus, precursor da Arte Conceitual, configurando-se “como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte” (Zanini, 2004, p.11). George Maciunas, artista plástico e teórico, foi um dos fundadores e impulsionadores do movimento, contando também com o apoio de outros nomes consagrados como Yoko Ono, Nam June Paik e Wolf Vostell. A aspiração de Maciunas era a de “uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância do artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais” (Zanini, 2004, p.11,12).<sup>61</sup> Uma das manifestações mais recorrentes eram os *happenings*; eventos performáticos e situacionais, que poderiam considerar a participação do público direta ou indiretamente (alguns, inclusive, utilizariam o vídeo como ferramenta para documentação das ações). Não obstante, o grupo incorporou outras artes, como a música, através de artistas como John Cage (1912-1992), vanguardista da música aleatória e eletroacústica. Para Walter Zanini, professor, historiador e crítico de arte (1925-2013), referência nos estudos de arte moderna e contemporânea, “somavam-se as incidências posteriores e de forma notável a do ensinamento do indeterminismo e do acaso de John Cage em Black Mountain College e na New School of Social Research de Nova Iorque, assim como a influência da austeridade zen” (Zanini, 2004, p.11).

Além da performance e da música, muitos artistas que exploravam a videoarte também faziam parte do movimento, como o alemão Wolf Vostell (1932-1998) que, quando em Paris, “formularia o princípio da *dé-coll/age*, apaixonando-se pelas falhas tecnológicas e, sobretudo, pelos desvios dos media e das suas produções”<sup>62</sup>. Ao lado de Vostell também estava o sul-coreano Nam June Paik (1932-2006). Ambos foram pioneiros nas experimentações com o vídeo, dando a conceber o que depois ficaria conhecido como a videoarte (Mello, 2008, p.71), “ao trabalharem de maneira

---

<sup>61</sup> Uma antologia de 37 curtas-metragens (de 1962 a 1970) que fizeram parte dos eventos do Fluxus estão disponíveis em: <https://www.ubu.com/film/fluxfilm.html> Consultado a 28 de Junho de 2021.

<sup>62</sup> Informação retirada do website do Museu Coleção Berardo. Disponível em: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/610> Consultado a 20 de Julho de 2021.

crítica a instabilidade do meio videográfico como forma de expressão, negando-o e deslocando-o em seu contexto televisivo, inserindo o vídeo nas discussões conceituais do Fluxus” (idem, p.71,72). Veremos mais a frente que as mulheres, entretanto, tiveram um grande protagonismo no desenvolvimento da videoarte.

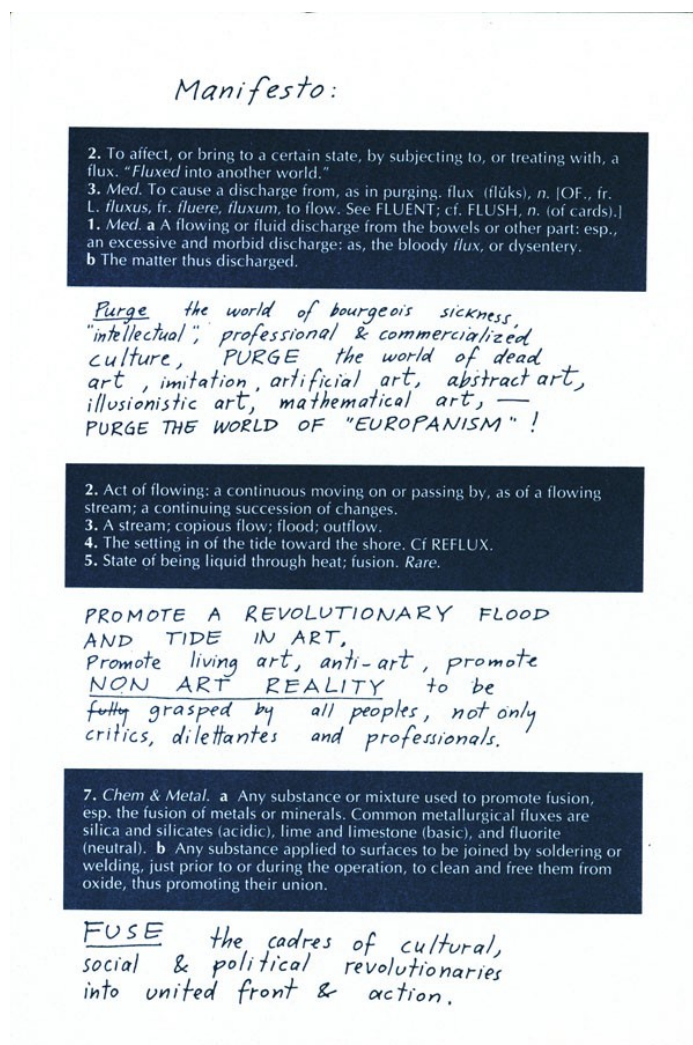


Imagem 1: Manifesto Fluxus, escrito por George Maciunas (1963). Retirado do website do artista, disponível em: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>. Consultado a 10 de Setembro de 2021.

Desta perspectiva histórica, a *body art*<sup>63</sup> surgiu no final da década de 1960, colocando o próprio corpo como ferramenta artística. Como refere Amy Dempsey, “a *body art* é aquela que usa o

<sup>63</sup> Pelo assunto dessa investigação adentrar em muitas questões que se entrecruzam (gênero, identificação, representação, videoarte, etc), mas são bem abrangentes, decidimos por realmente focar nos pontos que estruturam a tese principal, de forma mais objetiva, por isso não nos alongamos ao apresentar as questões relativas à *body art* e a *live art*.

corpo, geralmente o próprio corpo do artista como um meio. Desde o fim da década de 60 foi uma das mais populares e controvertidas formas de arte e disseminou-se pelo mundo” (Dempsey, 2003, p.244). Muito aliada aos happenings e as performances, a body art confrontava o tradicionalismo e os padrões sociais. Em relação à *Live Art*, termo que surgiu também no mesmo período, a pesquisadora Natalie Ramirez aponta que “podemos dizer que Live Art e a Body Art referenciam as mesmas questões: o corpo presente e o tempo real e cronológico em oposição ao tempo experimentado internamente” (Ramirez, 2017, p.100).

### **3.1.1: Mas o que é, afinal, o vídeo?**

Constatamos então que a arte do vídeo surge nesse contexto, mas o que, *realmente*, é o vídeo? Em um sentido abrangente, a investigadora Malin Hayden, afirma: “a concepção geral (desde que concordemos em considerar os dicionários como representantes disso) é que a *videoarte* apareceu no momento em que os artistas visuais profissionais começaram a usar técnicas de gravação de vídeo para realizar *obras de arte*” (Hayden, 2016, p.34, grifos da autora, tradução nossa<sup>64</sup>).

Philippe Dubois, afamado por suas investigações profundas e particularizadas acerca do vídeo publica *Cinema, vídeo, Godard* (2004), livro de edição brasileira que reúne uma antologia de nove textos relativos à produção audiovisual (incluindo tanto as questões relativas ao vídeo, quanto ao cinema). A obra é dividida em três partes, das quais escolhemos um texto da primeira parte *Vídeo e teoria das imagens*, chamado *Por uma estética da imagem de vídeo* para discussão. Nessa perspectiva, o autor questiona-se acerca das especificidades do vídeo, iniciando o texto com uma procura por sua terminologia no latim, argumentando que:

vídeo é o ato de olhar se exercendo, *hic et nunc*, por um sujeito em ação. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico: ‘eu vejo’ é algo que se faz ‘ao vivo’” (Dubois, 2004, p.72)

Se o vídeo é o ato de olhar, ele é também o dispositivo em si. Há, dentro dessa lógica, uma “ambiguidade fundamental” (Idem p.70) da definição do vídeo pois, por um lado, a palavra pode designar ao mesmo tempo o objeto e também “o ato que o constitui” (Idem, p.72). Assim, o autor

---

<sup>64</sup> No original: “the general conception (as long as we agree to understand dictionaries as representing that) is that *video art* appeared at the moment when professional visual artists began using video recording techniques to make *art works*”.

estabelece o vídeo como “uma imagem-ato. A imagem como olhar ou o olhar como imagem.” (Ibid). Para o autor, essa natureza paradoxal do vídeo é bastante crucial e valorosa, em que “convém aceitá-la como um fato e considerar esta ambivalência de princípio não como fraqueza ou deficiência, mas como a força mesma do vídeo (Idem, p.74). A partir daí, surgem questões comparativas com o cinema, levando em conta que o podemos considerar, de certa forma, “antecessor direto” do vídeo:

Ora, as imagens em movimento funcionam todas do mesmo modo? A operação de montar planos no cinema é a mesma de editar imagens em vídeo? As questões em jogo são as mesmas em ambos os casos? O espaço off videográfico, se ele existe, é do mesmo tipo que o do cinema? O *close*, o olhar da câmera ou a profundidade de campo repousam nos mesmos dados e possuem o mesmo sentido nos dois casos?” (Idem, grifo do autor, p.75)

À vista disso, Dubois indica “uma linguagem (ou uma estética) particular (mas de nenhum modo exclusiva) que pertence a lógicas diferentes e põe em jogo questões de ordem muito diversa que as do cinema” (Idem, p.77). Desse modo, salientamos alguns dos conceitos refletidos pelo autor, como:

- *Escala de planos versus composição de imagem*: o cinema usa como medida, para a nomenclatura dos planos, o corpo humano (plano americano, primeiro plano, etc). Já no caso do vídeo, pode-se incluir vários espaços e corpos, e até mesmo gerar uma situação em que eles coexistem simultaneamente. Segundo o autor:

Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos no cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo da decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significante e simultâneo das visões. Isto é o que eu chamaria de imagem como composição (Idem, p.84).

Assim, o olhar que direciona a percepção da obra no caso do vídeo acaba por não estar centrada num só ponto de vista, escapando da “lógica do Sujeito-como-olhar que, desde o Renascimento, rege toda esta concepção da representação” (p.85).

- *Profundidade de campo versus espessura de imagem*. Diferente do cinema narrativo, por não possuir uma profundidade de campo isolada em uma só imagem ou um só ponto de

vista (elemento que é, efetivamente, o maior responsável pela impressão da realidade cinematográfica), segundo Dubois (2004), a videoarte trabalha a imagem em sua espessura, “engendrando assim um ‘efeito de irrealidade’ da representação e cultivando o paradoxo até a vertigem” (Idem, p.87). Nesse sentido, o autor analisa a obra de Peter Campus *Three Transitions* (1973), sendo que, ao invés de nos debruçarmos sobre os detalhes da obra, optamos por deixar um trecho da análise que correlaciona com a nossa investigação, por ser uma obra em que o artista se autorretrata, inscrevendo o seu próprio corpo na imagem:

Na identidade necessariamente cindida do auto-retrato ao qual se entrega Campus, vemos o que a estética videográfica da incrustação autoriza como nova forma de espaço: um espaço em que o que está fora e o que está dentro literalmente se confundem.

Vemos assim uma consequência imediata deste dado essencial: a questão da representação do corpo encontra-se consideravelmente afetada: passamos a lidar com um corpo que é imagem(s), e apenas imagem: podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo-superfície, sem órgão; ao mesmo tempo (e esta é a força da reversibilidade da figura), é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo. Não uma ‘película’ invisível e transparente, um vidro ou uma janela aberta para o mundo (como ocorria no cinema), mas uma matéria, uma textura, um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas estas imagens são matéria (Idem, p.89)

Essa extensa (porém muito valorosa à nossa investigação) análise de Philippe Dubois nos encaminha para algumas perguntas: poderia a videoarte – e, se afirmativa, *como* pode ela – ao se afastar da necessidade de *impressão da realidade cinematográfica*, e através dos seus próprios artificios e ferramentas, deslocar o corpo da mulher inscrito na tela da noção do *real imaginário* (considerando este “real imaginário” como detentor de duas vias: o real *imaginado pela sociedade* que é, portanto, o real imaginado pelo cinema industrial)? É a partir dessa formulação que descortinaremos as obras refletidas posteriormente nessa pesquisa.

- *Montagem dos planos versus mixagem de imagens e espaço (Hors-champ) versus imagem totalizante*: No cinema, a noção de plano e contra-plano, por exemplo, na montagem que servem à narrativa, evidenciando um espaço off que, no caso da videoarte, não é imperativa a sua existência, pela possibilidade do que o autor chama de *mixagem de imagens*, em que o espectador vê múltiplas imagens circunscritas simultaneamente em tela, resultando em uma multiplicidade imagética, composta pela *sobreimpressão* (que envolve transparência e estratificação), pelo jogo de *janelas* (a partir dos recortes e justaposições) e pela *incrustação* (textura vazada e espessura da imagem).
  - ➔ *Sobreimpressão*: quando uma imagem é sobreposta a outra. A consequência disto é que é gerado um duplo efeito visual: De um lado, o efeito de *transparência relativa* em que as imagens não são opacas completamente, ambas ficando visíveis. De outro lado, gerando uma espessura estratificada na imagem, multiplicando o olhar. Este último funciona como o que o autor chama de uma “representação caleidoscópica”.
  - ➔ *Janelas*: quando uma imagem é colocada ao lado da outra. O *espaço off* está no *espaço in*. Segundo o autor, “é uma figura de multiplicidade, como a sobreimpressão, mas por justaposição e não por sobreposição” (Dubois, 2004, p.82)
  - ➔ *Incrustação*: quando o artista combina “dois fragmentos de imagens distintas” (Idem, p.82). Referindo-se à questão própria, tecnologicamente falando, do vídeo, aparece como um “fenômeno formal da escrita eletrônica” (Idem, p.83).

O autor conclui o texto ressaltando que “o vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens. Com ele, estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética” (Idem, p.95).

Arrematamos essa parte da discussão com uma citação de outro escrito de Philippe Dubois (que integra o mesmo livro no qual inclui-se o texto anterior), chamado *O estado-vídeo*, em que o autor afirma:

o cinema enquanto grande forma, dispositivo, imagem, narração, fascinação, movimento, (im)matéria, duração, etc., em suma, o cinema enquanto imaginário da imagem se vê assim interrogado, trabalhado, repensado ‘exposto’ no e pelo vídeo. O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem.

Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam (Idem, p.116).

### **3.2: Videoperformance *versus* performance gravada**

Como vimos até agora, a utilização do vídeo como suporte artístico surgiu em decorrência de diversos fatores, entre eles:

- das suas possibilidades criativas: no sentido estético, o vídeo surge sem formalidades pré-definidas, com um interesse maior na subjetividade e criatividade. Diferente do cinema, que já possuía uma extensa teorização de suas possíveis estruturas, o vídeo era (mais ou menos) livre – como o cinema esteve no final do século XIX em sua origem como campo de experimentação artística de vanguarda, sem qualquer precedente idêntico. Além disso, o contexto da época (o final dos anos 1960 e a década de 1970, principalmente no cenário nova-iorquino) colaborou para que houvesse um grande interesse em práticas criativas experimentais;
- da sua praticidade e acessibilidade: primeiro, com o surgimento e a popularização das câmeras Sony Portapak, que ofereciam leveza e portabilidade; depois, com o surgimento do vídeo digital, possibilitando uma gama ainda maior de recursos criativos. Como refere Celia Consuegra, “a morte do vídeo analógico e o nascimento do vídeo digital desdobrou recursos e meios ilimitados para uma criação sem fronteiras” (Consuegra, 2015, p.306, tradução nossa<sup>65</sup>);
- dos interesses sociais e políticos, em vista do desdobramento e intensificação de movimentos que lutavam a favor dos direitos de minorias (raciais e de gênero, principalmente).

Diante desse contexto, sucedeu um entusiasmo em torno das possíveis relações concebidas entre artista e espectador, não só no vídeo, mas também na performance art. Ainda de acordo com Consuegra,

[...] a verdadeira novidade introduzida pelo vídeo na Performance Art e no teatro, vai além dos limites do dispositivo cinematográfico e tem a ver com o desdobramento das cenas em

---

<sup>65</sup> No original: “La muerte del vídeo analógico y el nacimiento del vídeo digital, ha desplegado recursos y medios ilimitados para una creación sin fronteras.”

tempo real, com sua multiplicação no espaço e com o protagonismo do espectador, envolvendo-o ainda mais ativamente (Consuegra, 2015, p.305, tradução nossa<sup>66</sup>)

Além disso, o artifício do vídeo trouxe a possibilidade de um *feedback* quase instantâneo da obra para o próprio artista, permitindo uma espécie de simulação de um espelho, em que eles “puderam observar suas próprias ações, tal como eram recebidas pelo espectador e, conseqüentemente, ter um melhor controle sobre a recepção de suas obras” (Consuegra, 2015, p.309, tradução nossa<sup>67</sup>). As ações que são apenas *registradas* em vídeo não são consideradas videoperformance por não utilizarem o vídeo como instrumento fundamental do discurso da obra. Em vista disso, o que define a videoperformance é o emprego do vídeo na obra, “em que é dada à tecnologia uma posição tão proeminente quanto o corpo humano, como um complemento dele” (Poissant et al., 2001, p.43-44, tradução nossa)<sup>68</sup>. Uma vez concebida uma relação tão íntima entre a câmera, o vídeo e o performer, na videoperformance muitas vezes é formada uma simbiose entre tais elementos, diferente do simples registro da ação, que pode ser efetuada até mesmo sem o conhecimento do artista. Aproveitamos para recuperar a definição, ainda com o suporte de Poissant et al. Em *New Media Dictionary* (2001), sobre o vídeo autorretrato (*Video Self-Portrait*), por ser o nosso objeto de análise:

Obra de vídeo em que um autor apresenta a si mesmo ou um ponto de vista pessoal sobre determinados assuntos em um determinado momento. O vídeo autorretrato é um gênero que está na tradição do autorretrato na literatura, na pintura e no cinema. Em 1989, Philippe Dubois identificou três períodos em que o autorretrato teve um impacto na curta história da videoarte. A primeira foi no início dos anos 1970, quando os artistas produziram peças em que interagiam com imagens do próprio corpo projetadas em um monitor ou tela de televisão, que se tornavam seu espelho. A segunda, no final de 1970 e início de 1980, ocorreu quando os videoartistas se voltaram para a linguagem, incorporando textos e fala. A terceira, em que o autor assume a posição de testemunha

---

<sup>66</sup> No original: “la verdadera novedad introducida por el vídeo en el Performance Art en el teatro, sobrepasa los límites del dispositivo cinematográfico y tiene que ver con el desdoblamiento de las escenas en tiempo real, con su multiplicación en el espacio y con el protagonismo del espectador, involucrándolo de forma aún más activa.

<sup>67</sup> No original: “pudieran observar sus propias acciones tal como eran recibidas por el espectador y, en consecuencia, tener un mejor control sobre la recepción de sus obras.”

<sup>68</sup> No original: “in which the technology is given as prominent a position as the human body, as a complement to it.”

diante de imagens que representam o conhecimento do mundo, teve início no final da década de 1980 e continua até hoje (Poissant et al, 2001, p.44, tradução nossa<sup>69</sup>).

Para o pesquisador Nick Kaye (2007), “na performance, o vídeo amplifica a divisão, a diferença e a multiplicação” (Kaye, 2007, p.27, tradução nossa<sup>70</sup>). As capacidades técnicas do vídeo, como as de reprodução e da *mixagem de imagens* (como vimos anteriormente, expressão explorada por Philippe Dubois), são capazes de potencializar o discurso do corpo em diversos níveis, dando a conhecer um novo corpo subjetivo (o corpo do performer visto pelas lentes da câmera e pela transformação do vídeo). Nesse sentido, vale sublinhar que o cinema, naquele momento, já estabelecia uma espécie de transformação relativa a percepção do corpo, assim como a televisão. Uma das principais diferenças é que quem manipulava a imagem, detendo o controle sobre o entendimento do corpo representado, era outra pessoa que não a que estava sendo representada. Dessa forma, as performances registradas em vídeo servem como uma documentação do processo, enquanto a videoperformance transfere todo o poder e controle sobre a imagem final ao próprio performer, em que o corpo material do artista a câmera constroem, juntos, uma ideia de um novo corpo específico. Segundo Rosalind Krauss no texto *Video: the aesthetics of narcissism* (1976):

Agora, essas são as duas características do uso diário do *medium* que são sugestivos para uma discussão de vídeo: a recepção simultânea e a projeção de uma imagem, e a psique humana usada como um canal. Porque a maioria dos trabalhos produzidos ao longo de um período muito curto de existência da videoarte usou o corpo humano como seu instrumento central. No caso de trabalhos em fita de vídeo, tem sido na maioria das vezes o corpo do artista-praticante. No caso de instalações de vídeo, tem sido geralmente o corpo do espectador que responde. E não importa qual corpo foi selecionado para a ocasião, há

---

<sup>69</sup> No original: “Video work in which an author presents him/herself or a personal point of view on certain subjects at a specific point in time. The video self-portrait is a genre in the tradition of self-portraiture in literature, painting and cinema. In 1989 Philippe Dubois identified three periods in which self-portraiture had an impact on the short history of video art. The first was in the early 1970, when artists produced pieces in which they interacted with images of their own bodies projected on a monitor or television screen, which became their mirror. The second, in the late 1970 and early 1980, occurred when video artists turned to language, incorporating texts and talking. The third, in which an author takes the position of witness before images that represent the world’s knowledge, began in the late 1980s and continues today.”

<sup>70</sup> No original: “in performance, video amplifies division, difference and multiplication.”

outra condição que está sempre presente. Ao contrário das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo um feedback instantâneo. O corpo é, portanto, como se fosse centralizado entre duas máquinas que são a abertura e o fechamento de um parêntese. A primeira dessas aberturas é a câmera, a segunda é o monitor, que re-projeta a imagem do intérprete com o imediatismo de um espelho. (Krauss, 1976, p.52, tradução nossa<sup>71</sup>)

### 3.3: O feminismo, a videoarte e a performance

*[...] sem a exploração do corpo-matéria das mulheres, que aconteceria ao funcionamento simbólico que regula a sociedade? Que modificação sofreria este, esta, se as mulheres, de objectos de consume ou de permuta, forçosamente afásicas, se tornassem também “sujeitos falantes”? Claro que não segundo o “modelo” masculino ou, mais exatamente, falocrático.*  
- Luce Irigaray

O *New York Women’s Video Festival* foi o primeiro festival, que se tem registro, focado apenas em obras de vídeo realizadas por mulheres. Foi organizado em 1972 por Steina Vasulka, uma das pioneiras da videoarte, tendo produzido desde 1960. Percebendo a falta de espaço dedicado às mulheres videoartistas, Vasulka começou um movimento de valorização, considerando também que as mulheres assumiram grande parte da produção de videoarte na época, principalmente nos Estados Unidos – o que é um fato curioso de se pensar, uma vez que, como vimos anteriormente, a arte teve, de modo geral, um protagonismo masculino. Segundo Melinda Barlow, “de 1972 a 1980, o *New York Women’s Video Festival* foi a principal vitrine para o trabalho de mulheres *videomakers* americanas” (Barlow, 2003, p.3, tradução nossa<sup>72</sup>). A acessibilidade foi um fator fundamental para o alcance das artistas mulheres para com o vídeo. Além disso, a facilidade de reprodução, e conseqüentemente, a disseminação, que alcançava o público além das galerias e museus. Foi um momento histórico no qual as mulheres finalmente estavam criando e

---

<sup>71</sup> No original: “Now these are the two features of the everyday use of ‘medium’ that are suggestive for a discussion of video: the simultaneous reception and projection of an image; and the human psyche used as a conduit. Because most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as its central instrument. In the case of work on tape this has most often been the body of the artist-practitioner. In the case of video installations, it has usually been the body of the responding viewer. And no matter whose body has been selected for the occasion, there is a further condition which is always present. Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer’s image with the immediacy of a mirror.”

<sup>72</sup> No original: “from 1972 to 1980, the *New York Women’s Video Festival* was the primary showcase for work by American women *videomakers*.”

protagonizando suas obras artísticas, relendo suas identidades, questionando padrões, e (re)formulando símbolos pré-definidos. Como refere Celia Consuegra:

Devido a flexibilidade do vídeo como médium, este ofereceu a um numeroso grupo de mulheres artistas, entre elas, Dara Birnbaum, Ana Mendieta, Adrian Paper, Ulrike Rosembach e Hannah Wilke, a possibilidade de desenvolver (desarrollar) uma linguagem própria sobre sua identidade e as condições de gênero e sexismo. Artistas como Pipilotti Rist, Amy Jenkins, Alex Bag e Shirin Neshat, continuaram neste sentido, explorando os estereótipos, os temas de sexo e raça através da videoperformance (Consuegra, 2015, p.306, tradução nossa<sup>73</sup>).

Complementando a ideia de Consuegra, a crítica de arte Lucy Lippard comenta, em *Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s* (1980), que

Se alguém disser – e pode – que por volta de 1970 mulheres artistas introduziram um elemento de emoção real e conteúdo autobiográfico para performance, arte corporal, vídeo e livros de artista; ou que trouxeram para a arte erudita o uso de formas de arte tradicionais ‘baixas’, como bordado, costura e pintura em porcelana; ou que eles mudaram a face da imagem central e da pintura de padrões, de camadas, da fragmentação e da colagem – alguém inevitavelmente e talvez justificadamente grite os nomes de vários artistas homens. Mas esses são apenas fenômenos *superficiais*. A principal contribuição do feminismo tem sido muito complexa, subversiva e fundamentalmente política para se prestar a esse combate estilístico corpo a corpo. (Lippard, 1980, p. 362, grifo da autora, tradução nossa<sup>74</sup>)

---

<sup>73</sup> No original: “Debido a la flexibilidad del vídeo como medio, éste ofreció a un numeroso grupo de mujeres artistas, entre ellas, Dara Birnbaum, Ana Mendieta, Adrian Piper, Ulrike Rosenbach y Hannah Wilke, la posibilidad de desarrollar un lenguaje propio sobre su identidad y las condicionantes de género y sexismo. Artistas como Pipilotti Rist, Amy Jenkins, Alex Bag y Shrin Neshat, continuaron en este sentido, explorando los estereotipos, los temas de sexo y raza a través del videoperformance.”

<sup>74</sup> No original: “If one says – and one can – that around 1970 women artists introduced an element of real emotion and autobiographical content to performance, body art, video, and artists’ books; or that they have brought over into high art the use of ‘low’ traditional art forms such as embroidery, sewing, and china painting; or that they have changed the face of central imagery and pattern painting, of layering, fragmentation, and collage – someone will inevitably and

Malin Hedlin Hayden (2016), ao investigar sobre a historicidade da videoarte feminista e como o feminismo “funcionam como um enredo narrativo particular dentro da história geral da videoarte” (Hayden, ano, p.191, tradução nossa<sup>75</sup>), alegando que tem dificuldades em aceitar que esta seja definida simplesmente por ter sido realizada por mulheres na época. A autora diz que, na altura em que escreve aquele texto,

A questão da autoria feminina mudou radicalmente, de ser entendida (grosso modo) como uma assinatura por um agente gendrado, para uma questão de como o ‘feminino/feminilidade’ é construído em primeiro lugar, e se a feminilidade/o feminino, de todo, pode ser um lugar de ações de discurso. A ideia prevalecente de que a videoarte, por sua tecnologia pura, foi desvinculada da antiquada história da arte patriarcal e, portanto, aberta de uma forma (mais ou menos) radicalmente nova para as mulheres artistas explorarem, era – eu argumento – ocasionalmente uma ilusão. [...] o sentido de trabalhar sem apego às estruturas de poder e contextos, pode muito bem abrir novas formas de pensar e fazer arte (Idem, p.195, tradução nossa<sup>76</sup>).

Ou seja, para Hayden, uma análise muito mais efetiva sobre essas obras não originará de suas intenções em mudar a estrutura sistêmica socialmente construída, mas questionar acerca do feminino representado por determinadas artistas, que se fundamentaram de uma perspectiva feminista, para e *sobre* as mulheres. Nesse sentido, a autora argumenta que nem toda a arte feita por uma mulher será feminista, “como se as questões feministas fossem as únicas questões políticas relevantes na videoarte feita por artistas do sexo feminino” (Idem, p.197, tradução nossa<sup>77</sup>). A partir de análise histórica, Hayden pontua:

---

perhaps justifiably holler the names of various male artists. But these are simply *surface* phenomena. Feminism’s major contribution has been too complex, subversive, and fundamentally political to lend itself to such internecine, hand-to-hand stylistic combat.”

<sup>75</sup> No original: “function as a particular narrative plot within the overall story of video art”.

<sup>76</sup> No original: “The question of female authorship had changed radically, from being understood (crudely speaking) as a signature by a gendered agent, to being an issue of how ‘the female/femininity’ is constructed in the first place, and whether womanhood/the feminine can be a site of speech acts at all. The prevailing idea that video art, by its sheer technology, was unbound from antiquated patriarchal art history, and therefore open in a (more or less) radically new way for women artists to explore, was – I argue – occasionally an illusion. [...] the sense of working unattached to powerful structures and contexts may very well open up new ways of thinking and making art.”

<sup>77</sup> No original: “as if feminist issues were the only political issues relevant in video art made by artists of the female sex.”

Isso significa que a inclusão anterior de assinaturas gendradas (ou seja, ‘mulheres artistas’) na narrativa histórica geral também é esperada, ou ocasionalmente exigida, no final dos anos 1990 e 2000, para significar práticas feministas. A autoria teve que ser posteriormente legitimada como explicitamente feminista para manter sua posição nessas narrativas: isto é, ao que parece, a fim de atender à demanda da posição crítica e/ou espaço. O novo critério é, portanto, direcionando para a prática e as obras de arte como atos de discurso feministas significativos, e não meramente a representação de uma assinatura (já) sexuada (Idem, p.196, tradução nossa<sup>78</sup>).

Ou seja, as mulheres artistas acabaram por introduzir novas formas de conceber e perceber a imagem e a arte como um todo. A partir disso, criaram novos significados para/com seus próprios corpos, ressignificando também a ideia de *mulher* em um sentido mais amplo como, por exemplo, fez Martha Rosler, em *Semiotics of the Kitchen* (1975) - voltaremos a essa obra de Rosler mais adiante. Houve também uma mudança importante na relação entre criador-observador, e artista-público. Em algumas situações, o espectador já não era mais passivo e interferia diretamente na obra de arte e na criação do artista como, por exemplo, as performances de Marina Abramovic, em que, como refere Ana Bernstein:

Uma das características mais interessantes do trabalho de Abramovic desde o início é a sua relação com o público. Suas instalações, performances e objeto põem em questão os limites tradicionais entre artista e espectador, desafiando a passividade convencional do espectador, a quem é normalmente atribuído uma função voyeurística. (Bernstein, 2003, p.379)

---

<sup>78</sup> No original: “This means that the former inclusion of gendered signatures (that is ‘women artists’) in the general historical narrative is, by the late 1990s and 2000s, also expected, or occasionally even demanded, to signify feminist practices. The authorship had to be further legitimized as explicitly feminist in order to hold onto its position in these narratives: that is, it would seem, in order to fulfil the demand of the critical position and/or space. The new criterion is thus directed to the practice and the art works as significant feminist speech acts, and not merely representation of a(n already) sexed signature.”

Veremos a seguir algumas artistas e suas obras, produzidas desde o início da década de 60 até os dias atuais. Antes disso, pontuo ainda algumas considerações importantes sobre a videoarte. Segundo Catherine Elwes, artista britânica e teórica da videoarte,

Quase sem exceções, toda geração e nacionalidade tem usado o vídeo como um médium pessoal, um espelho eletrônico para investigar a identidade social – feminilidade, masculinidade, etnia e sexualidade. A formação da identidade esteve relacionada com a influência dos estereótipos sociais promovidos pela televisão mídia impressa e pelo cinema. Essas formas culturais populares produziram uma rigorosa tipologia humana definida que promoveu preconceitos sociais – racismo, sexismo e homofobia (Elwes, 2005, p.2,3, tradução nossa<sup>79</sup>).

Elwes aponta que, principalmente a partir da década de 1980, videoartistas “se apropriaram e manipularam essas mesmas imagens estereotipadas como uma estratégia desconstrutiva para expor as distorções e iniquidades das representações midiáticas” (Idem, p.3, tradução nossa<sup>80</sup>). Dessa forma, as videoartes passaram a ser exibidas em nichos alternativos e, numa segunda fase, nos anos 90, entraram “na cena convencional do sistema de museus e galerias, assumindo uma posição central à medida que o século XX chegava ao fim” (Idem, p.1, tradução nossa<sup>81</sup>). No caso da apresentação em galerias de arte e museus, as videoartes apareceriam (e ainda aparecem) muitas vezes no formato de vídeoinstalações, onde o vídeo e, em alguns casos, outros elementos eletrônicos ou não, são incorporados a um espaço físico no formato de instalação.

Como vimos brevemente em um momento anterior nessa pesquisa, a partir do que se tem registro, o artista Nam June Paik foi um dos primeiros a adquirir uma Sony Portapak no início da década de 60. Isso permitiu que Paik gravasse livremente a procissão durante a visita do Papa Paulo VI a Nova Iorque em 1965. Para Catherine Elwes, “enquanto a cobertura televisiva era fortemente mediada pelas convenções de transmissão, a fita de Paik não envolveu edições, dramatizações,

---

<sup>79</sup> No original: “Almost without exception, every generation and nationality has used video as a personal medium, an electronic mirror with which to investigate social identity – femininity, masculinity, ethnicity, and sexuality. The formation of identity has been linked to the influence of social stereotypes promoted by television, print media and the cinema. These popular cultural forms produced a narrowly defined human typology that promoted social prejudice – racism, sexism and homophobia.”

<sup>80</sup> No original: “appropriated and manipulated those same stereotypical images as a deconstructive strategy for exposing the distortions and iniquities of media representations.”

<sup>81</sup> No original: “the mainstream of the museum and gallery system, taking up a central position as the twentieth century came to a close.”

locações, discussões de estúdio, flashback ou pausas publicitárias” (Elwes, 2005, p.4 , tradução nossa<sup>83</sup>).

Nam June Paik é um dos artistas visuais mais destacados e investigados quando falamos de videoarte, junto com Wolf Vostell, Vito Acconci, Bruce Nauman, Bill Viola, Andy Warhol, entre outros *homens*. Suas biografias e, conseqüentemente, a cronologia de suas produções artísticas estão disponíveis em diversos livros, em extensas revisões históricas. Não menos importante, a história da arte em vídeo – considerando a videoarte, bem como a videoperformance, as videoinstalações e outros modelos de expressão videográfica – é também protagonizada por dezenas de mulheres, que se destacaram em diversas ramificações da estrutura do vídeo; não só estéticas, mas também técnicas, além das pautas e questões sociológicas (e muitas vezes políticas) levantadas. Mesmo assim e apesar disso, se fizermos uma comparação, como por exemplo a que Hayden (2016) fez sobre a exposição *The First Generation: Women and Video 1970-75*, as mulheres ainda permanecem em desvantagem no sentido de representação histórica. Como refere a autora: “mas, à medida que o efeito de ver esses nomes reunidos em uma única página enfraqueceu, fiquei impressionada com a quantidade de artistas foram representadas em comparação com os muitos nomes de artistas homens que reaparecem nessas histórias (Hayden, 2016, p.183, tradução nossa<sup>84</sup>).

Nesse sentido, Shigeko Kubota (1937-2015) é uma artista que merecia ser (no mínimo) tão referenciada quanto Paik. A artista, nascida em Niigata, Japão, participou ativamente do Fluxus, durante a década de 1960, quando se mudou para Nova Iorque, conhecendo uma série de artistas influentes no meio artístico. Curiosamente, em 1977 ela se casa com Nam June Paik, vindo a realizar alguns projetos em conjunto, e outros dedicados ao artista.<sup>85</sup> Kubota, junto com Mary Lucier, Cecilia Sandoval e Charlotte Warren formavam o *Red White Yellow & Black*, um coletivo feminista multicultural de *new media art*, apresentando diversas obras durante 1972 e 1973 no *The Kitchen* – um espaço em Nova Iorque que ficou conhecido por organizar programas de dança,

---

<sup>83</sup> No original: “Where the television coverage was heavily mediated by broadcast conventions, Paik’s tape involved no editing, no dramatization, no voice-overs, studio discussions, flashbacks or commercial breaks.”

<sup>84</sup> No original: “But as the effect of seeing these names assembled on one single page weakened, I was struck by how few artists were represented when compared to the many names of male artists that reoccur in these historicizing stories..”

<sup>85</sup> Shigeko Kubota, apesar de ter sido muito influente no que toca à videoarte e tecnologia, não possui muitos trabalhos que podem ser considerados especificamente *body art*, apesar de o seu trabalho mais conhecido provavelmente ser *Vagina Painting* (1965), em que a artista acoplou um pincel na região da pélvis e andou agachada sobre um tecido, resignificando uma série de questionamentos em torno da pintura abstrata expressionista – sendo também sua única performance / body art realizada. Para mais trabalhos da artista, sugerimos o acesso a página sobre a artista no website da Electronic Arts Intermix, disponível em: <https://www.eai.org/artists/shigeko-kubota/titles> Consultado a 15 de Setembro de 2021

música, performance, teatro, vídeo e filme, além de eventos literários<sup>86</sup>. O espaço foi fundado como um coletivo artístico em 1971 por Woody e Steina Vasulka (que também realizou o *New York Women's Video Festival*, como já mencionado), tornando-se um espaço multidisciplinar de arte sem fins lucrativos dois anos mais tarde.

É dessa forma que, ao invés de revisitar mais uma vez a história da videoarte por intermédio da ótica masculina, decidimos por relembrar (ou ainda, dar a conhecer) um número de artistas mulheres de diversas nacionalidades que se sobressaíram na segunda metade do século XX. Muitas servem de inspiração para o que viria a ser (e o que é) a produção artística feminina contemporânea. Consideremos, então, uma citação da artista Martha Rosler, que será brevemente analisada a seguir, sobre a figura mítica de Nam June Paik na historicidade da videoarte:

*A figura de Paik nessas histórias míticas combina as agora familiares antinomias, magia e ciência, que ajudam a reforçar e perpetuar, em vez de desafiar efetivamente o discurso social dominante. Por que isso é importante? A vanguarda histórica, como vimos, nutre uma profunda ambivalência em relação aos efeitos sociais da ciência e da tecnologia; o surrealismo e o dadá tentaram contrariar e destruir a institucionalização da arte na sociedade das máquinas, fundi-la com a vida cotidiana e transformar ambos por meio da liberação dos sentidos, descongelando o poder da dissidência e da revolta. Embora essa tentativa certamente tenha falhado, as vanguardas subsequentes, incluindo aquelas que começaram a usar ou abordar a tecnologia da televisão, tiveram objetivos semelhantes.* (Rosler, 2004, p.74,75, Tradução nossa<sup>87</sup>)

### **3.3.1: Martha Rosler**

Já citada, a artista norte-americana Martha Rosler (1943), muito influenciada pela segunda onda do movimento feminista, preocupou-se em politizar e enfatizar as questões domésticas, da vida

---

<sup>86</sup> Para mais informações sobre o *The Kitchen*, sugerimos acessar o site oficial, disponível em: <https://thekitchen.org/about> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

<sup>87</sup> No original: *The figure of Paik in these mythic histories combines the now-familiar antinomies, magic and science, that help reinforce and perpetuate rather than effectively challenge the dominant social discourse. Why is this important? The historical avant-garde, as we have seen, harbors a deep ambivalence toward the social effects of science and technology; surrealism and dada attempted to counter and destroy the institutionalization of art in machine society, to merge it with everyday life and transform both through liberation of the senses, unfreezing the power of dissent and revolt. Although this attempt certainly failed, subsequent avant-gardes, including those that begin to use or address television technology, have had similar aims.*”

privada, ao público. Em *Semiotics of the Kitchen* (1975) Rosler performa uma espécie de “anti-Julia Child<sup>88</sup>”, à medida que desconstrói o arquétipo da dona-de-casa, nomeando e apresentando os utensílios culinários em tom agressivo e hostil. A câmera é estática e o plano aberto, conforme a padronização dos programas televisivos da época. Para Rosler:

Ao lidar com questões da vida pessoal no meu próprio trabalho, em particular como os pensamentos e interesses das pessoas podem estar relacionados às suas posições pessoais, eu uso uma variedade de diferentes formas, muitas das quais são emprestadas da cultura comum, como os postais escritos, cartas, conversas, banquetes, vendas de garagem e programas de televisão de várias formas, incluindo entrevistas de interesse humano e demonstrações culinárias. Usar essas formas fornece um elemento de familiaridade e também sinaliza meu interesse por questões do mundo real, além de me dar a chance de assumir essas formas culturais, de as interrogar, por assim dizer, sobre seu significado na sociedade. No vídeo, por exemplo, eu vejo a oportunidade de fazer um trabalho que cai na dialética natural da TV propriamente dita. (Rosler, 2004, p.7, tradução nossa<sup>89</sup>)

---

<sup>88</sup> Julia Child foi uma cozinheira e apresentadora norte-americana que ficou amplamente conhecida por seu programa televisivo de culinária.

<sup>89</sup> No original: “In dealing with issues of personal life in my own work, in particular how people’s thoughts and interests can be related to their social positions, I use a variety of different forms, most of which are borrowed from common culture, forms such as written postcards, letters, conversations, banquets, garage sales, and television programs of various forms, including human-interest interviews and cooking demonstrations. Using these forms provides an element of familiarity and also signals my interest in real-world concerns, as well as giving me the chance to take on those cultural forms, to interrogate them, so to speak, about their meaning within society. In video, for example, I see the opportunity to do work that falls into a natural dialectic with TV itself.”



Imagem 2: Fotograma de *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler: 1975), retirado do *website* do MoMA (*Museum of Modern Art*), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/88937>. Consultado a 18 de Setembro de 2021.

Catherine Elwes (2005) sublinha que “a ameaça subjacente da castração freudiana, de perder o símbolo e o membro da masculinidade, é severamente trabalhada enquanto Rosler decifra o inventário da escravidão doméstica repetitiva das mulheres servindo para sua raiva em gestos culinários cuidadosamente medidos” (Elwes, 2005, p.42, tradução nossa<sup>90</sup>). A artista adota, então, a impressão da realidade, dessa vez não cinematográfica, mas televisiva. Ela reproduz uma realidade plástica - que se assemelha à realidade esperada socialmente na vida real - distorcendo-a, através, principalmente, da linguagem corporal não-naturalista empregada.

Em *Martha Rosler Reads Vogue* (1982) a artista transmite sua performance através do canal de televisão nova-iorquino de acesso público *Paper Tiger Television*. Dessa forma, e mais uma vez apropriando-se da linguagem televisiva, Rosler desconstrói frases da revista *Vogue*; enquanto folheia suas páginas, tecendo comentários críticos em relação a indústria da moda. Na época, a *Vogue* já era uma revista de referência no mundo da moda, ditando os modelos da época não apenas sobre o vestuário, mas também de comportamento e padrões aceitos de corpo (principalmente sobre o corpo feminino). Naomi Wolf relembra que “as revistas femininas

---

<sup>90</sup> No original: “The underlying threat of Freudian castration, of losing both the symbol and member of manhood, is grimly laboured as Rosler hacks out the inventory of women’s repetitive domestic slavery serving up her anger in carefully measured culinary gestures.”

acompanharam o avanço das mulheres e a simultânea evolução do mito da beleza” (Wolf, 2018, p.75). À vista disso, a autora ressalta:

As revistas femininas, há mais de um século, vêm sendo uma das forças mais atuantes no sentido de alterar os papéis das mulheres, e durante todo esse período — hoje mais do que nunca — elas sempre emprestaram charme àquilo que o sistema econômico, seus anunciantes e, durante a guerra, o governo precisavam obter das mulheres naquele momento (Idem, p.78).

Os planos e montagem utilizados em *Martha Rosler Reads Vogue* (1982) são tomados da linguagem televisiva, enquanto a artista questiona: “O que é Vogue? O que é moda? É *glamour*, entusiasmo, romance, drama, desejar, sonhar, ganhar, sucesso”<sup>91</sup>. A trilha sonora é composta por uma música de orquestra, tensa e dinâmica, de forma a transmitir ao espectador um sentimento de aflição. A maior parte da performance é gravada em uma sequência de planos e contra planos do rosto da artista e de sua mão folheando a revista que, em alguns momentos, passa por sobre o rosto das modelos estampadas na revista, como quem (em um enquadramento que já foca na revista) enfatiza ainda mais o curso do olhar do espectador. Ela continua afirmando: “É a nova você; a nova você que você quer e pode ser. Aquela que você gostaria de não ser, você não precisa mais ser”<sup>92</sup>. Em alguns momentos, a artista utiliza da repetição e altura das palavras para realçar uma ideia, como em um momento em que ela diz: “Ter tudo, TUDO, TUDO!”<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> No original: “What is Vogue? What is fashion? It’s glamour, excitement, romance, drama, wishing, dreaming, winning, success” em 00:01:51-00:02:09.

<sup>92</sup> No original: “It’s the new you; the new you want to be and can be. The one you wish you weren’t, you don’t have to be anymore”. Em: 00:02:47-00:02:57.

<sup>93</sup> No original: “Having it all, ALL, ALL!” Em: 00:03:21-00:03:23.



Imagens 3 e 4: Fotogramas de *Martha Rosler Reads Vogue* (Martha Rosler: 1982), retirado do website do MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*), disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/rosler-martha/martha-rosler-reads-vogue>. Consultado a 18 de Setembro de 2021.

O único momento que a artista olha diretamente para a câmara é no final da performance, após tirar a maquiagem completamente, como quem confronta a espectadora – a ela, como quem diz “questione-se, e questione a indústria” –, e o espectador – a ele, como quem percebe e afronta o olhar opressor masculino. Outra interpretação possível desse gesto é de que *aquela* Martha Rosler, maquiada, como quem usa uma máscara (*masquerade*), é diferente da *outra*, sem maquiagem, de certa forma, mais real do feminino subjetivo e não do estereotipado.

A artista subverte as características da linguagem da televisão, questionando sua real função, através de uma mesma sintaxe, atribuindo o seu próprio significado a elementos que uma vez foram estrategicamente utilizados pelos agentes de comunicação social em prol da manutenção da ideia (e do ideal) de feminilidade construída. Seguindo a mesma estrutura lógica, a artista releva ao seu público o quão ridícula é aquela posição estabelecida ao feminino. Alinhada com o pensamento da segunda onda do movimento feminista, Rosler critica o modelo da performance feminina instaurada na sociedade, muito mais do que propõe um novo tipo de feminino subjetivo. Podemos citar duas artistas que muito possivelmente foram influenciadas por Martha Rosler: Dara Birnbaum (do mesmo período) e, posteriormente, Alex Bag (com produção desde o início dos anos 90). Ambas também operaram segundo a crítica à representação da mulher na televisão.

Dara Birnbaum, nova-iorquina nascida em 1946, foi uma das primeiras artistas a realizar videoinstalações complexas, além de utilizar material de arquivo de canais de televisão<sup>94</sup>. *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) é uma compilação de imagens apropriadas da série original, montadas pela artista de forma analítica. Ela entende a imagem televisiva como “codificada, principalmente em termos de gênero, e sua prática refletiu uma busca sustentada pelo o que significa ser mulher e como esse significado foi construído na mídia”<sup>95</sup>. Na página de website oficial de apresentação da obra citada, locada no MoMA<sup>96</sup>, o texto de introdução refere:

As famílias americanas no final da década de 1970 consumiam, em média, mais de seis horas de televisão por dia. Por volta dessa época, Birnbaum começou a trabalhar com imagens sequestradas de programas de televisão. Ela reeditou o material do popular programa *Mulher Maravilha* para enfatizar como a mídia de massa alterna entre representações heróicas e banalizantes de mulheres. “Onde estou entre os dois?” Birnbaum questionou. “Eu sou uma secretária, sou uma Mulher Maravilha, e não há nada no meio. E no meio está a realidade em que precisamos viver.” Ela instalou o vídeo na vitrine de um salão de beleza do SoHo, para que todos pudessem ver.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Informação retirada do website da galeria de arte “Marian Goodman Gallery”. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/32-dara-birnbaum/> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

<sup>95</sup> No original: “She understood it as coded, particular in terms of gender, and her practice reflected a sustained search for what it means to be a woman and how that meaning has been constructed in the media.” Trecho retirado do website, disponível em: <https://landmarks.utexas.edu/video-art/dara-birnbaum> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

<sup>96</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/114400> Consultado a 17 de Setembro de 2021.

<sup>97</sup> No original: “American households in the late 1970 consumed, on average, over six hours of television per day. Around that time, Birnbaum began working with footage hijacked from television broadcasts. She re-edited material from the popular program Wonder Woman to emphasize how mass media alternates between heroic and trivializing depictions of women. ‘Where am I between the two’ Birnbaum has asked. ‘I’m a secretary, I’m a Wonder Woman, and there’s nothing in-between. And the in-between is the reality we need to live in.” <https://www.moma.org/collection/works/114400>



Imagem 5: Fotograma de *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79), de Dara Birnbaum, retirado do *website* do MoMA (Museum of Modern Art – New York), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/114400> . Consultado a 18 de Setembro de 2021.

Birnbaum realiza uma montagem dessas imagens de arquivo utilizando elementos como a repetição, ressaltando movimentos da personagem, e ressignificando-os de forma crítica. O vídeo inicia com uma série de explosões, supostamente o que acontece à personagem quando ela se transforma de uma “mulher normal” para a heroína Mulher Maravilha. A repetição destas cenas de explosão desconstrói o seu significado de transformação, dando a impressão de que o corpo daquela mulher está sendo “detonado”, rompido, copiosas vezes. Em 01’10” vemos a Mulher Maravilha se observando no espelho, e, quando ela toca no seu reflexo, o plano é repetido, de forma mecânica, como nas cenas das explosões, dando uma impressão robótica e plastificada daquela personagem. A repetição desses planos na montagem reitera o movimento da Mulher Maravilha, e sugere uma identificação fragmentada.

A partir de 3’20” vemos a letra da canção da Mulher Maravilha em rolagem vertical, com os dizeres: “I am Wonder Woman [...] This is your Wonder Woman talking to you, show all the powers that I possess”. A passagem mencionada reflete a mensagem subliminar que o programa transmite, na opinião da artista, às mulheres.

Birnbaum se refere ao início das experimentações com o vídeo como uma “experiência de guerrilha, pegando o equipamento de vídeo e tecnologia com as próprias mãos e, assim, se tornando mais poderosa do que a televisão comercial” (Birnbaum, 1987, p.68, tradução nossa<sup>98</sup>).

Por outro lado, Alex Bag, desde o início dos anos 90, utiliza do meio comunicacional televisivo para questionar a cultura popular, entretanto de forma mais performativa. De forma irônica, Bag incorpora personas em seus trabalhos para criticar a cultura de massa, através de narrativas cômicas. Ela já apresentou seu trabalho em locais como o Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, o Andy Warhol Museum, em Pittsburgh, e participou de exposições coletivas em diversos espaços com grande reconhecimento, como o MoMA – The Museum of Modern Art, em Nova Iorque, o Centre Georges Pompidou, em Paris, e o Tate Modern, em Londres, para citar alguns<sup>99</sup>. Para a sua primeira exposição solo no Whitney Museum of American Art, a artista criou uma videoinstalação inspirada no programa televisivo infantil *The Patchwork Family*, no qual sua mãe era a apresentadora<sup>100</sup>. Atualmente, Alex Bag serve de referência para artistas *new media* como Charlie Fox<sup>101</sup>. Vemos assim, que o movimento de crítica feminista às mídias de comunicação, como a televisão, realizada pela artista pioneira Martha Rosler, permanece até os dias atuais – muito embora a maior parte da crítica tenha se atualizado aos meios digitais, como a internet. Deixamos, então, uma declaração da própria artista sobre esse tema:

Muitos desses primeiros artistas se viam realizando um ato de profunda crítica social; crítica dirigida especificamente à dominação de grupos e indivíduos sintetizados pelo mundo da televisão, e talvez por toda a cultura industrial e tecnológica ocidental dominante. Esse ato de crítica foi realizado por meio de um meio tecnológico, cujo potencial de comunicação interativa e multifacetada ironicamente parecia ilimitado. Os artistas estavam respondendo não apenas ao posicionamento do público de massa, mas também ao silenciamento ou silenciamento específico dos artistas como produtores de

---

<sup>98</sup> No original: “guerrilha experience, taking video equipment and technology into one’s own hands and thus becoming more forceful than commercial television”

<sup>99</sup> Informações retiradas de: <https://icamiame.org/exhibition/alex-bag/> Consultado a 20 de Setembro de 2021.

<sup>100</sup> Informações retiradas de: <https://whitney.org/exhibitions/alex-bag> Consultado a 20 de Setembro de 2021.

<sup>101</sup> Sugerimos o visionamento do vídeo “Alex Bag & Charlie Fox’s TV Freakout: ‘I’m the slime’”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRjB6UXI2DY> Consultado a 22 de Setembro de 2021.

cultura viva em face das vastas indústrias da mídia de massa: a indústria da cultura versus a indústria da consciência. (Rosler, 2004, p.54, tradução nossa<sup>102</sup>)

### **3.3.2: Hannah Wilke**

Da mesma geração de Martha Rosler, Hannah Wilke (Nova Iorque, 1940-1993) questionou também a representação da mulher na sociedade, explorando principalmente a sexualidade e a feminilidade. Wilke via seu próprio corpo não como um objeto artístico, mas como uma *ferramenta*, um meio de expressão que não só compunha, mas que protagonizava e era símbolo essencial em suas obras. Wilke provavelmente enxergava em seu corpo um mar de possibilidades em que ela sempre teria o maior controle – não importava quanto movimento externo fosse feito a fim de controlá-lo. Segundo a própria artista:

Desde 1960, tenho me preocupado com a criação de um imaginário formal que seja especificamente feminino, uma nova linguagem que funde mente e corpo em objetos eróticos que são inomináveis e ao mesmo tempo bastante abstratos. Seu contexto sempre esteve relacionado ao meu próprio corpo e sentimentos, refletindo tanto o prazer quando a dor, a ambiguidade e a complexidade das emoções. Gestos humanos, símbolos metafísicos em várias camadas abaixo do nível do intestino traduzidos em uma arte próxima do riso, fazer amor, apertar as mãos.... Comer biscoitos da sorte ao invés de assiná-los, mascar chiclete os transformando em objetos andróginos... Definições delicadas... Reorganizando o toque de sensualidade com uma magia residual feita de fiapos de roupa suja ou látex vagamente exposto como o amor vulneravelmente exposto...

---

<sup>102</sup> No original: “Many of these early users saw themselves as carrying out an act of profound social criticism, criticism specifically directed at the domination of group and individuals epitomized by the world of television and perhaps all of mainstream Western industrial and technological culture. This act of criticism was carried out itself through a technological medium, one whose potential for interactive and multisided communication ironically appeared boundless. Artists were responding not only to the positioning of the mass audience but also to the particular silencing or muting of artists as producers of living culture in the face of the vast mass-media industries: the culture industry versus the consciousness industry.”

continuamente me expondo a qualquer situação que ocorra (Wilke, 1989, p.139 tradução nossa<sup>103</sup>)

Em *Gestures* (1974), a artista aperta, esfrega, e deforma seu rosto com as mãos e, durante os trinta minutos de duração do vídeo, o espectador fica cada vez mais desconfortável – ora pelo caráter repetitivo da performance, ora pela sensação de invasão trazido pela posição da câmera; estática, intrusiva, que coloca o espectador em uma posição de *voyeur*. Wilke era, além de videoartista, escultora, o que caracteriza *Gestures* sob uma ótica peculiar. Parece que a artista troca, durante aqueles trinta minutos dedicados ao vídeo, a argila, a massa moldável, por sua própria pele – passando a ser esculpida por si mesma. Em suas esculturas, explorou largamente a simbologia do feminino por meio da forma da vulva, sendo uma das primeiras artistas a usar a figura como resistência e simbologia carregada de uma intenção feminista<sup>104</sup>.



Imagem 6: Fotograma de *Gestures* (Hannah Wilke: 1974), retirado do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <http://www.eai.org/titles/gestures> Consultado a 24 de Setembro de 2021.

---

<sup>103</sup> No original: “Since 1960, I have been concerned with the creation of a formal imagery that is specifically female, a new language that fuses mind and body into erotic objects that are namable and at the same time quite abstract. Its context has always related to my own body and feelings, reflecting pleasure as well as pain, the ambiguity and complexity of emotions. Human gestures, multi-layered metaphysical symbols below the gut level translated into art close to laughter, making love, shaking hands... eating fortune cookies instead of signing them, chewing gum into androgynous objects... Delicate definitions... Rearranging the touch of sensuality with a residual magic made from laundry lint or latex loosely laid out like love vulnerably exposed... continually exposing myself to whatever situation occurs”

<sup>104</sup> Informações retiradas do *website* do Museu Guggenheim, disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke> Consultado a 24 de Setembro de 2021.

Em *Hannah Wilke Through the Large Glass* (1976), a artista se posiciona atrás da obra de Duchamp *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even* (1915-1923) e faz um *strip-tease*, questionando a simbologia do masculino/feminino proposta por Duchamp. Na obra, o artista expõe a figura dos pretendentes – quem seduz e detém a ação – como homens, e da noiva: seduzida e despida. Hannah Wilke desconstrói essa relação, assumindo ambos os papéis (feminino e masculino). A obra de Duchamp fica entre a artista e a câmera, tendo o espectador um olhar que atravessa tanto a máquina de gravação quanto a obra – e que, ao mesmo tempo, envolve e é envolto por estes dois elementos, que funcionam como dois filtros de percepção.



Imagem 7: Fotograma de *Hannah Wilke Through the Large Glass* (Hannah Wilke: 1976), retirado do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <http://www.eai.org/titles/hannah-wilke-through-the-large-glass> Consultado a 26 de Setembro de 2021.

Hannah Wilke foi estigmatizada, por algum tempo e por muitas feministas, como narcisista, em um sentido pejorativo. No entanto, e como assinala a pesquisadora Amelia Jones: “em toda a sua vida, Hannah Wilke concebeu a si em relação com o mundo através da pose” (Jones, 1998, p.154, tradução nossa<sup>108</sup>). Para Jones, Wilke adotava um narcisismo subversivo, operando em prol da desmitificação do gênero, em que a sua “auto-apresentação por meio de poses exageradamente eróticas, ‘femininas’, então, pode-se dizer que sucumbe ao ‘olhar’ (reiterando os tropos normativos da feminilidade) e que tal ‘submissão’ a imobiliza (como a Medusa), forçando a

---

<sup>108</sup> No original: “All of her life, Hannah Wilke conceived herself in relation to the world through the pose”.

render-se” (Ibid, tradução nossa<sup>109</sup>). Essa consideração da autora sobre o cunho narcisista das obras de Wilke mudou o que, até então, era motivo para a considerarem uma feminista retrógrada, que representava, para muitas críticas feministas da época, um retrocesso, argumentando que Wilke enfatizava e reiterava o olhar fetichista masculino. Ainda para Jones,

Ao adotar a retórica da pose como a própria obra, Wilke tanto insistentemente desvela o artista quanto desvela o artista *como feminino* (anatomicamente feminino e culturalmente feminino, mas também claramente ‘masculino’ em sua autoridade artística). Ao expor os modelos através dos quais a história e a crítica da arte legitimam sujeitos críticos e artísticos (machos ou masculinos) em um círculo fechado e excludente de privilégio masculino, as obras de body art de Wilke oferecem a possibilidade de uma crítica radical dessas disciplinas (sugerindo e incentivando a formação de uma prática interpretativa feminista alternativa) e fornecem um modo de produção feminista que por si só performa uma mulher-como-artista de uma forma empoderadora. (Idem, grifo da autora, p.154, 155, tradução nossa<sup>110</sup>)

### 3.3.3: Carolee Schneemann

*Que o corpo está no olho; as sensações recebidas visualmente tomam conta de todo o organismo. Meus dramas visuais proporcionam uma intersecção de todas as faculdades simultaneamente – as apreensões são evocadas na justaposição selvagem. Meu olho cria, busca formas expressivas nos materiais que escolho; tais formas correspondem a uma dimensionalidade visual-cinestésica; uma necessidade visceral atraída pelos sentidos aos dedos do olho... um evento móvel e tátil ao qual o olho conduz o corpo.*  
- Carolee Schneemann, 1963

Carolee Schneemann (1939-2019) foi uma das pioneiras na body art, ficando conhecida por suas obras feministas, discutindo não só sobre gênero e identidade. A artista começou sua carreira na

---

<sup>109</sup> No original: [Wilke] “self-presentation through exaggeratedly erotic, “feminine” poses, then, could be said both to succumb to the ‘gaze’ (reiterating the normative tropes of femininity) and though such ‘submission’ to *immobilize* it (like medusa), forcing it to ‘surrender’”.

<sup>110</sup> No original: “By adopting the rhetoric of the pose as the work itself, Wilke both insistently unveils the artist and unveils the artist *as female* (anatomically female, and so culturally feminine, and yet also clearly ‘masculine’ in her artistic authority). By exposing the models through which art history and criticism legitimate (male or masculine) critical and artistic subjects in a closed and exclusionary circle of masculine privilege, Wilke’s body art works proffer the possibility of a radical critique of these disciplines (suggesting and encouraging the formation of an alternative feminist interpretive practice) and provide a feminist mode of production that itself performs a woman-as-artist in an empowering way”.

pintura abstrata, mais tarde seguindo para os happenings e as performances. Em 1975, Schneemann performa *Interior Scroll*, em que a artista retirava lentamente de sua vagina um pergaminho com um texto que ela mesma datilografou, com a intenção de devolver “a ordem e a lógica à identidade primordial da vagina como caminho para o mundo, dando voz à totalidade e fecundidade daquele lugar que, com frequência, é de outro modo compreendido como um vazio” (Stiles, 2010, p.vii, tradução nossa<sup>111</sup>). Em 1995 a artista revisita essa obra em *Interior Scroll – The Cave* (realizado em parceria com Maria Beatty), em que ela e mais algumas mulheres, dentro de uma caverna, tiram longos papéis de suas vaginas e leem textos, como na primeira performance realizada. Em paralelo a isso, a artista insere *close-ups* de sua vagina, de uma boca, de corpos sendo pintados, e de um pincel revirando tinta vermelha.



Imagem 8: Fotograma de *Interior Scroll - The Cave* (Carolee Schneemann: 1995), retirado do *website* do MoMA (Museum of Modern Art – New York), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/109934> Consultado a 28 de Setembro de 2021.

Para tanto, a artista utiliza da técnica de sobreposição ou sobreimpressão, como proposto por Dubois (2004), cumprindo-se uma mixagem das imagens. Fora de quadro (em *voice off*) ouvimos quatro mulheres (creditadas no próprio vídeo como sendo de Maria Beatty, Kathy Brew, Cynthia Gaasch e Carolee Schneemann) falando simultaneamente, promovendo duas características que reiteram a fragmentação do corpo feminino: a primeira, no que se refere à multiplicidade das

---

<sup>111</sup> No original: “order and logic to the primal identity of the vagina as the pathway to the world, giving voice to the fullness and fecundity of that place that is often otherwise understood as a void.”

vozes, evocando um conjunto de tonalidades femininas que constituem uma *serialidade*, e não um grupo, principalmente por sublinhar uma identidade da diferença, e não tencionar a universalização de um determinado grupo. Do que consta da segunda característica ocasionada, vem da voz fora de quadro, que constitui um corpo subjetivo desconexo com o corpo material, subvertendo este último.

Outras obras de Schneemann ficariam amplamente conhecidas, como *Fuses* (1965) em que a artista filma em 16mm ela e seu companheiro da época, James Tenney, tendo uma relação sexual enquanto seu gato Kitch os assiste. O filme, apesar de ter imagens explícitas, é muito subjetivo e experimental. Os corpos diversas vezes tornam-se parte da textura da obra, que sofreu alterações pela artista diretamente na própria película, perdendo grande parte do seu sentido explicitamente sexual, trabalhando muito com a *espessura da imagem* (Dubois, 2004). A intenção de Schneemann era tomar controle de um ato que já fora por muitos (homens) representado através de uma ótica essencialmente machista ou sexista, fugindo de um olhar masculino, voyeurístico e fetichista, e preocupando-se em tentar transpor as sensações a/o espectador/a. Segundo a artista, em *The Obscene Body/Politic* (1991):

*Eye Body*, 1963, *Meat Joy* 1964, e meu filme *Fuses*, 1965, formam um trio de obras cujo erotismo desavergonhado emergiu de uma cultura que perdeu e negou suas conexões sensoriais com o sonho, o mito e os poderes femininos. O próprio fato de essas obras permanecerem ativas na imaginação cultural tem a ver com o conteúdo latente que a cultura ainda está ansiosa para suprimir. (Schneemann, 1991, p.31, tradução nossa<sup>112</sup>)

Assim, Carolee Schneemann toma controle de sua representação, assumindo uma posição de poder não só de seu corpo, mas também de total *poder criativo* sobre a sua obra artística – algo que até então era extremamente raro e complexo para uma mulher. Ainda no mesmo texto, a artista declara:

Claramente, a nossa história perdida e fragmentada, e as maneiras como agora integramos nossa criatividade e sexualidade, exigiram uma explicação feminista. Mulheres artistas

---

<sup>112</sup> No original: “*Eye Body*, 1963, *Meat Joy*, 1964 and my film *Fuses*, 1965, form a trio of works whose shameless eroticism emerged from within a culture that has lost and denied its sensory connections to dream, myth, and the female powers. The very fact that these works remain active in the cultural imagination has to do with latent content that the culture is still eager to suppress.”

exploram imagens eróticas porque nossos corpos exemplificam um campo de batalha histórico – estamos dismantelando a ideologia sexual convencional e suas supressões punitivas – e porque nossa experiência de nossos corpos não corresponde à representação cultural. (Schneemann, 1991, p.28, tradução nossa<sup>113</sup>)



Imagem 9: Fotograma de *Fuses* (Carolee Schneemann: 1965), retirado do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <http://www.eai.org/titles/fuses>. Consultado a 02 de Outubro de 2021.

Apesar de *Fuses* ter recebido prêmios em Cannes em 1968, foi alvo de muita censura e crítica (Schneemann, 1991, p.33). Sem muita surpresa, as obras de Schneemann também foram acusadas, como fizeram à Hannah Wilke, de conservarem um caráter narcisista, ao que a artista relembra, sobre seu trabalho *Eye Body* (1963): “mas a reação inicial de curadores e críticos que até então eu respeitava, foi que essas imagens eram narcisistas e obscenas. Disseram-me: ‘se você quer correr pelada, não incomode o mundo da arte; se você quiser pintar, vá pintar” (Idem, p.29, tradução nossa<sup>115</sup>).

Em *The Obscene Body/Politic* (1991) Carolee Schneemann reflete:

---

<sup>113</sup> No original: “Clearly our lost and splintered history, and the ways we now integrate our creativity and sexuality, have demanded feminist explication. Women artists explore erotic imagery because our bodies exemplify a historic battleground – we are dismantling conventional sexual ideology and its punishing suppressions – and because our experience of our bodies has not corresponded to cultural depiction.”

<sup>115</sup> No original: “But the initial reaction of curators and critics I then respected was that these images were narcissistic and lewd. I was told, ‘If you want to run round naked, don’t bother the art world; if you want to paint, go and paint.’”

A censura e a pornografia são irmãs de sangue. Nunca encontraremos uma sem a outra. Se minhas pinturas, fotografias, filmes e obras encenadas foram considerados obscenos, surge a pergunta: isso é porque eu uso o corpo em sua realidade – sem artifício, fetichização, deslocamento? Será que isso acontece porque meus trabalhos fotográficos costumam ser autofotografados, sem um olho externo e controlador? E essas obras são obscenas porque coloco meu corpo feminino como um *locus* de autonomia, prazer, desejo; e insisto que, como artista, posso ser imagem e criador de imagens, fundindo dois aspectos de um *self* profundamente fraturado na imaginação contemporânea? (Schneemann, 1991, p.33)

À vista disso, Schneemann relembra que a mulher, quando colocada como independente do olhar do outro, bem como quando insere o seu próprio corpo como campo de investigação e de prazer (autônomo), é subjugada à indecência. Ou seja, a mulher é criticada quando detém do poder sobre sua imagem e seu corpo. No caso da pornografia e da censura, temas que a artista refere no início de sua manifestação, o corpo da mulher é controlado por um olhar masculino, por isso Schneemann menciona que ambas são irmãs de sangue. A censura é praticada pelos detentores dos meios de comunicação – essencialmente masculinos – assim como a pornografia. Como referem Tracey Warr e Amelia Jones, em *The Artist's Body* (2000), “o corpo é um comunicador primário do gênero, raça e classe, e a *body art* reflete a ‘crise de papéis’ na sociedade contemporânea” (Warr; Jones, 2000, p.247, tradução nossa<sup>116</sup>). Para as pesquisadoras, as artistas recorrem aos seus corpos para explorar os encadeamentos da identidade.

Com uma intenção que se aproxima a de Carolee Schneemann em *Fuses*, em *Pickelporno* (1992) Pipilotti Rist (nascida em 1962 na Suíça), propõe um novo olhar sobre a sexualidade, partindo das sensações e sentimentos inerentes a, por exemplo, o ato sexual em si. Já em *Ever is Over All* (1997), Rist aparece em um vestido azul quebrando os vidros laterais de carros estacionados com uma flor vermelha. Aqui, é como se a artista utilizasse da delicadeza de uma flor para um gesto agressivo, característica que é tida, a princípio, como masculina. Há um visível contraste entre a sua caracterização e seu gesto – que surge em *slow motion*, criando na obra um aspecto etéreo.

---

<sup>116</sup> No original: “The body is a primary communicator of gender, race and class, and body art reflects the ‘role crisis’ within contemporary society.”

Durante a sua caminhada, a artista sorri a outra mulher, uma policial, trazendo um sentimento de sororidade e proteção de uma força que, tradicionalmente é masculina.

Rist explora a sexualidade de forma também onírica, sobrepondo imagens de elementos naturais com partes do seu corpo nu, como seus seios. Como Carolee Schneemann, foi contra as tendências da censura, des-erotizando o corpo feminino. Ambas procuraram, cada uma ao seu modo, uma nova forma de encarar o feminino.

### **3.3.4: Joan Jonas**

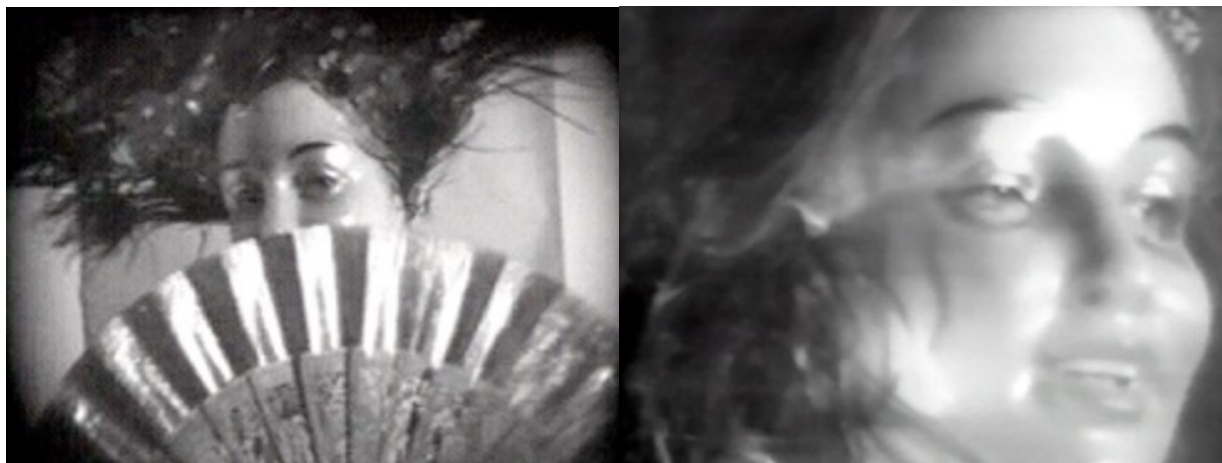
Joan Jonas, nascida em 1936 em Nova Iorque, é também pioneira nas artes do vídeo e da performance. Jonas iniciou na escultura, incorporando mais tarde uma série de outras linguagens, como o desenho, a literatura, o vídeo e a performance. Seus temas geralmente transitam em torno do tempo, espaço e da subjetividade feminina. Espelhos e máscaras são dois dos objetos recorrentes que assinam as obras de Jonas e *Mirror Pieces* (1968-1971) consiste precisamente em uma série de trabalhos que têm como elemento principal o espelho. Em *Mirror Piece I* (1969), a artista carregou em seus braços grandes espelhos, em conjunto com um grupo de outras performers, percorrendo o espaço de apresentação a partir de movimentos coreografados. As questões que caem sobre a obra giram principalmente em torno da representação e identidade, além de “brincar” com a percepção espacial do espectador, uma vez que estes têm suas respectivas imagens refletidas no espelho. Assim, o público presente é parte fundamental da obra de Jonas<sup>119</sup>. Em *Mirror Check* (1970), a artista, que se apresenta nua, observa partes do seu próprio corpo através de um pequeno espelho redondo; o público não consegue ver o que ela enxerga, invertendo a relação que é construída nas outras obras da série, e propondo ao espectador uma experiência de troca de perspectiva, em que o olhar (*gaze*) é invertido<sup>120</sup>.

*Organic Honey's Vertical Roll* (1973-99), outro trabalho de Jonas, inclui vários desses recursos utilizados com frequência: espelhos, máscaras e, nesse caso, o vídeo. Ela veste um quimono, coloca uma máscara, e segura um leque, realçando características simbólicas de uma suposta identidade feminina.

---

<sup>119</sup> Informações retiradas do website *The Art Story*, disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/jonas-joan/artworks/> Consultado a: 03 de Outubro de 2021.

<sup>120</sup> Para mais informações, sugerimos o visionamento da entrevista da artista sobre a obra, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fzb28BSAzBA> Consultado a 01 de Outubro de 2021.



Imagens 10 e 11: Fotogramas de *Organic Honey's Vertical Roll* (Jonas Jonas: 1973-99) e *Organic Honey's Visual Telepathy* (Jonas Jonas: 1972) respectivamente, ambas retiradas do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <https://www.eai.org/titles/organic-honey-s-vertical-roll> e <https://www.eai.org/titles/organic-honey-s-visual-telepathy>. Consultado a 29 de Setembro de 2021.

Sendo assim, podemos traçar uma relação direta com o conceito de mascarada (*masquerade*) de Joan Riviere, que vimos no Capítulo 2, no qual a mulher utiliza um disfarce (num sentido genérico; adereços, maquiagem, vestimenta; ou num sentido literal – aqui literalmente, uma máscara). Sobre a sua persona “Organic Honey”, a artista declara:

*Organic Honey's Visual Telepathy* evoluiu conforme eu me dei conta de estar continuamente investigando minha própria imagem no monitor da minha máquina de vídeo. Então, comprei uma máscara com o rosto de uma boneca, que me transformou em uma sedutora erótica. Chamei essa persona da TV de Organic Honey. Fiquei cada vez mais obcecada em seguir o processo de minha própria teatralidade, à medida que minhas imagens flutuavam entre a representação narcísica e uma representação mais abstrata. O risco era ficar muito submersa em gestos solipsistas. Ao explorar as possibilidades do imaginário feminino, pensando sempre em um show de mágica, tentei construir um diálogo entre meus diferentes disfarces e as fantasias [...]. Sempre mantive meu olhar no

pequeno monitor na área da performance para controlar a produção da imagem (Idem, p.894, tradução nossa<sup>122</sup>).

Tal obra tem como referência *Vertical Roll*, de 1972, em que a artista trabalha entre as fronteiras da performance e do vídeo, incorporando elementos do cinema (como a montagem e a repetição) na performance, que tem em sua origem características como a efemeridade e a presença. Ao desconstruir o discurso linear da ação em si, constrói uma nova relação diretamente ligada à tecnologia do vídeo. É nessa mesma via que controla o olhar do espectador sobre o que deve ser visto e como.

No final do vídeo, a artista coloca-se em frente ao monitor que nos dá o efeito de rolamento vertical e lentamente olha direto para a câmera (Imagem 12). Este é o único momento em que a vemos na frente da câmera; no resto da obra, a câmera está apontada para o monitor, que mostra a performance em ciclos de movimento e fragmentação. A ação de colocar-se diretamente em frente a câmera no final da obra pode ser interpretada como uma reafirmação de sua identidade enquanto artista e mulher, quase como quem assina um quadro ao finalizá-lo. É a sua presença – sem ruídos, sem deformidades, sem a interferência do monitor – sendo declarada por ela mesma; uma autorreflexão que também serve de espelho reflexivo para quem assiste.

---

<sup>122</sup> No original: “*Organic Honey’s Visual Telepathy* evolved as I found myself continually investigating my own image in the monitor of my video machine. I then bought a mask of a doll’s face, which transformed me into an erotic seductress. I named this TV persona Organic Honey. I became increasingly obsessed with following the process of my own theatricality, as my images fluctuated between the narcissistic and a more abstract representation. The risk was to become too submerged in solipsistic gestures. In exploring the possibilities of female imagery, thinking always of a magic show, I attempted to fashion a dialogue between my different disguises and the fantasies they suggested. I always kept my eye on the small monitor in the performance area in order to control the image making.”



Imagem 12: Fotograma de *Vertical Roll* (Joan Jonas: 1972), retirado do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <http://www.eai.org/titles/vertical-roll>. Consultado a 01 de Outubro de 2021.

Em *Closing Statement* (de 1982) a artista realça a utilização simbólica, arquetípica, e não literal dos elementos que constitui suas obras: “Todas as minhas performances estão preocupadas em parte com a imagem como metáfora. Há uma emoção na imagem que não pode ser traduzida. A imagem o contém. A performer se vê como um médium: a informação passa através” (Jonas *apud* Stiles, 2012, p.895, tradução nossa<sup>125</sup>). Já em *Leftside, Rightside* (de 1972), Jonas discute a representação e espacialidade do corpo através do vídeo. Para tanto, além de utilizar o próprio corpo como meio de investigação, também incorpora um espelho, relacionado com a conceptualização do vídeo que pretende traçar: o de um médium que mascara, reflete, objetiva – mas que nunca será ou transparecerá efetivamente a realidade. Jonas utiliza a técnica de janelas de imagens (Dubois, 2004), em que as imagens aparecem uma ao lado da outra, gerando um olhar multiplicado ao espectador (Imagem 13): “Criando uma série de inversões, ela divide a sua imagem, divide a tela do vídeo e divide sua identificação dentro do espaço do vídeo, jogando com a ambiguidade espacial de imagens não-invertidas (vídeo) e imagens invertidas (espelhos)”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> No original: “all my performances are concerned in part with the image as metaphor. There is an emotion in the image that cannot be translated. The image constrains it. The performer sees herself as a medium: information passes through.”

<sup>126</sup> No original: Creating a series of inversions, she splits her image, splits the video screen, and splits her identification within the video space, playing with the spatial ambiguity of non-reversed images (video) and reversed images (mirrors). Informação retirada do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <https://www.eai.org/titles/left-side-right-side> Consultado a: 02 de Outubro de 2021.



Imagem 13: Fotograma de *Leftside, Rightside* (Joan Jonas: 1972), retirado do *website* da Electronic Arts Intermix, disponível em: <https://www.eai.org/titles/left-side-right-side>. Consultado a 01 de Outubro de 2021.

### **3.3.5: Ana Mendieta**

Ana Mendieta (1948-1985) explorou, através da performance/body art, da fotografia e do vídeo, os conceitos de identidade, feminilidade, natureza, corpo e pertencimento (individual, social, mas também o pertencimento como ser vivo, parte da natureza). Nascida em Havana, capital de Cuba, foi enviada, ainda criança (em 1961), para os Estados Unidos, juntamente com sua irmã, por conta do contexto político do país na época. Na entrevista realizada por Linda M. Montano (2000), Mendieta declara:

Vim de Cuba para os Estados Unidos quando tinha doze anos de idade. Eu fui enviada por meus pais depois da Revolução Cubana, mas eles ficaram lá. Minha irmã e eu estávamos sozinhas, não falávamos inglês e nos colocaram num orfanato católico dirigido por freiras, em Iowa. Foi uma experiência devastadora, pois me senti distante de tudo e absolutamente deslocada. Foi um choque cultural. (Mendieta apud Montano, 2000, p.395, tradução nossa<sup>128</sup>)

---

<sup>128</sup> No original: “I came to this country from Cuba when I was twelve. I was sent by my parents after the Cuban revolution, but they stayed there. My sister and I were alone, without speaking English, having been placed in a Catholic orphanage run by nuns in Iowa. It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced – a culture shock.”

Buscando conectar-se com a sua origem através da arte, *ser mulher* era consequência da sua existência e, portanto, de seus trabalhos artísticos. Mendieta utilizava como recurso básico, além de seu próprio corpo, elementos naturais; como areia, terra, fogo e água. Na série *Siluetas* (1973-1980), trabalha com a silhueta de seu corpo em diferentes cenários na natureza, realizando obras tanto em fotografia quanto em vídeo. Tais produções ficaram conhecidas como *earth-body sculptures* (esculturas corpo-Terra, em tradução livre).

Eu fui uma pintora e sempre trabalhei com uma imagem, mas eu desisti da pintura porque não era suficientemente real. Em 1973 realizei meu primeiro trabalho em uma tumba asteca coberta por ervas daninhas e mato – o crescimento daquelas plantas lembraram-me do tempo. Comprei flores no mercado, deitei-me sobre a tumba e cobri-me com flores brancas. A analogia era a de que estava coberta pelo tempo e pela história. (Ibid, tradução nossa<sup>129</sup>)

Destaco aqui *Body Tracks (Blood Sign #2)*, de 1974, em que Mendieta desliza os braços por uma parede branca, deixando dois rastros de sangue. Em uma pose de, em um primeiro momento, crucificação, e depois de oração, a artista objetivamente deixa a sua marca – que, por sua vez, assimila-se a uma árvore – elemento recorrente em suas obras – podendo ser relacionada também com a sua silhueta. (Imagem 14). Aqui, existem várias simbologias que a permeiam. Num sentido espiritual, conecta-se, de forma ritualística à sua ancestralidade, remetida através do sangue (outro elemento recorrente em suas obras, como mencionado). O sangue pode simbolizar a morte, assim como também o renascimento e a vida. Sem sangue, não há vida – esse mesmo sangue que as mulheres vivenciam durante o período menstrual. O sangue de um parto, do nascimento – do renascimento de uma mulher ao dar à luz. O sangue que liga todas as mulheres às suas ancestrais. Esse é o sangue – sagrado e espiritual – a que Mendieta nos remete. Assim, é numa relação dicotômica de presença/ausência que a artista realiza grande parte de suas obras. Em *Body Tracks (Blood Sign #2)*, uma vez presente, ela deixa a sua marca e depois se ausenta. Na série *Siluetas* (1973-1980) procede da mesma maneira, só que em um ambiente natural. Há também a

---

<sup>129</sup> No original: “I had been a painter and worked always with one image, but I gave up painting because it wasn’t real enough. In 1973 I did my first piece in an Aztec tomb that was covered with weed and grasses – that growth reminded me of time. I bought flowers at the market, lay in the tomb, lay on the tomb, and was covered with white flowers. The analogy was I was covered by time and history.”

presença e ausência mais simbólicas, como a ausência das mulheres ancestrais a quem Mendieta se refere, que se fazem presentes através do corpo da artista, que as evoca em suas ações.

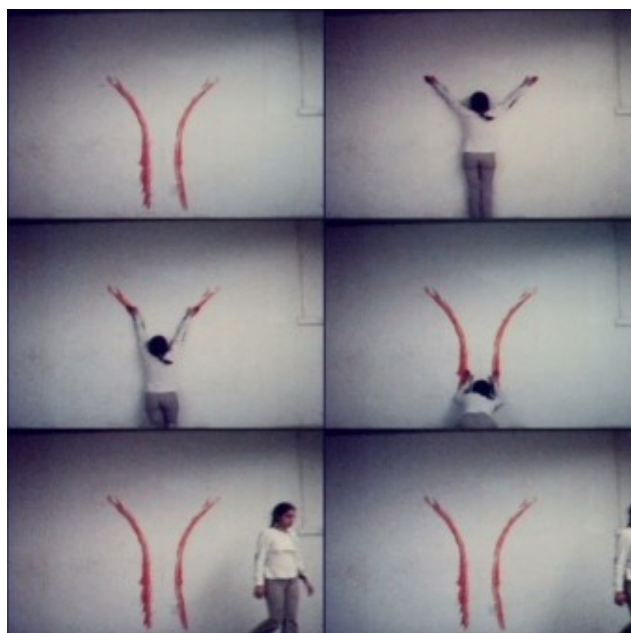


Imagem 14: Fotogramas de *Body Tracks - Blood Sign #2* (Ana Mendieta, 1974), retirado do *website* do Museu Berardo, disponível em: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/823> Consultado a 05 de Outubro de 2021.

Gloria Feman Orestein, em texto publicado originalmente em 1978, faz uma análise sobre o arquétipo da deusa representada na arte realizada por artistas mulheres da época. A autora refere como uma “nova arte” (nova para o ano que o texto foi escrito) e, apesar de considerarmos mais como uma tendência, destacamos um trecho que se relaciona diretamente com a produção artística de Ana Mendieta, apontando algumas considerações sobre o feminino subjetivo proposto pela artista:

Esta nova arte (na qual o arquétipo da Deusa desempenha um papel catalítico) não se baseia em um mito da criação original ligado aos mistérios da fertilidade e do nascimento. Em seu significado moderno transformado, é sobre os mistérios do renascimento da

mulher do útero das trevas históricas, em que seus poderes estavam tão longamente envoltos, para uma nova era [...] (Orenstein, 2018, p.72, tradução nossa<sup>131</sup>)

Não podemos afirmar que Mendieta era uma videoartista, apesar de ter utilizado o vídeo como suporte, não seria correto, de todo modo, fazer tal afirmação. Não obstante, nos interessa dar a conhecer a artista que, apesar de não ter focado a sua produção artística no emprego do vídeo, caracterizou-se pela ressignificação do feminino ao seu modo: mediante a contraposição da presença e ausência, explorando questões de identidade e identificação, a partir de sua posição como uma mulher latina e imigrante.

Desse modo, ela viria a influenciar outras artistas, como Regina José Galindo, que também explora questões de identidade em várias camadas. Nascida na Guatemala em 1974, poeta e artista visual, viveu grande parte da sua vida no regime ditatorial extremamente violento que durou 36 anos, tendo fim apenas em 1996, resultando em muitos cidadãos guatemaltecos explorados, torturados e assassinados (foram 200 mil pessoas mortas) – muitos deles descendentes dos Maias<sup>132</sup>. Contextualizando, “em 1954 os Estados Unidos apoiaram um golpe militar na Guatemala para derrubar um governo democrático liderado por Jacobo Arbenz Guzman” (Cooper, 2009, p.171, tradução nossa<sup>133</sup>). Os ditadores decidiram direcionar a economia do país de acordo com os interesses norte-americanos, na produção de café, açúcar, banana e carne (entre outros itens) – para a população norte-americana. Regina José Galindo inicia suas atividades no final dos anos 90; em um período pós-guerra.

A artista recorda, em entrevista para o Museu Guggenheim<sup>134</sup>, que as suas performances surgiram em um momento de transformação política, de esperança e ativismo social. Autodidata nas artes, declara: “meu corpo era a ferramenta que eu tinha ao meu alcance. Na época, eu tinha muita raiva e ideias aprisionadas, eu tinha muitas coisas para dizer”<sup>135</sup>. Assim, começou um exercício de

---

<sup>131</sup> No original: “This new art (in which the archetype of the Goddess plays a catalytic role) is not based upon an original creation myth connected with the fertility and birth mysteries. In its modern transformed meaning, it is about the mysteries of woman’s rebirth from the womb of historical darkness, in which her powers were so long enshrouded, into a new era [...]”.

<sup>132</sup> Informações retiradas do *website*: <https://wepresent.wetransfer.com/story/regina-jose-galindo-selected-by-marina-abramovic/#her-first-love-was-poetry> Consultado a 05 de Outubro de 2021.

<sup>133</sup> No original: “In 1954 the United States supported a military coup in Guatemala to overthrow a democratic government led by Jacobo Arbenz Guzman.”

<sup>134</sup> Entrevista disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=oeDytcs-wsk> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

<sup>135</sup>No original: “My body was the tool I had within reach. At that time, I had too much anger and ideas locked up, I had too many things to say” Disponível em: <https://wepresent.wetransfer.com/story/regina-jose-galindo-selected-by-marina-abramovic/#her-first-love-was-poetry> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

observação com o seu próprio corpo, transformando-o em uma ferramenta de expressão, suscetível e submetido à sua produção artística. Para Galindo, “o corpo humano é o centro de todas as preocupações [...] é por isso que a performance pode criar canais de empatia rapidamente. O corpo da performer é o reflexo do corpo que testemunha a ação” (idem, tradução nossa<sup>136</sup>).

Regina José Galindo tem uma longa lista de obras<sup>137</sup>, a maioria delas registradas em fotografia e vídeo – suas performances geralmente dependem do público e não são realizadas exclusivamente para o vídeo. Em 2004 performa, na Plaza Central, na Ciudad de Guatemala, *El peso de la Sangre*, em que coloca um balde acima de sua cabeça com sangue humano, que gota por gota cai por sobre seu corpo. Assim como Mendieta, Galindo utiliza frequentemente o sangue como um elemento simbólico em suas obras. No mesmo ano, Galindo submete-se a uma cirurgia de reconstrução do hímen – tendo em conta a popularização da intervenção cirúrgica, que tem o objetivo de “transformar” a mulher operada em virgem novamente. Muito realizada em mulheres vítimas do tráfico sexual, tem uma forte simbologia sobre o corpo feminino. A artista convida um fotógrafo e um videógrafo para registrarem o acontecimento, criando a performance *Himenoplastia* (2004). Em *Extensión* (2008), Galindo pede a um cabeleireiro que aplique extensões em sua cabeça e em mais seis voluntárias. A extensão é feita do cabelo de quatro mulheres mortas que não tiveram seus corpos reconhecidos, nem foram identificadas de alguma forma. Ela e as outras seis mulheres continuam, por um período de tempo, utilizando as extensões e vivendo suas vidas normalmente

### **3.3.6: Leticia Parente**

Também seguindo uma revolta política, social e histórica, Leticia Parente em *Marca Registrada* (1975), costura no calcanhar “Made in Brasil”, em um *close-up* de seu pé, traçando uma relação com a sua identidade brasileira, em um contexto de plena ditadura militar. Em outros vídeos, a artista incorpora, de maneira crítica, ações designadas femininas, como em *Preparação 1* (1975), em que antes de maquiar-se, cobre seus olhos e boca com esparadrapo. Em *Tarefa* (1982) a artista deita-se em cima de uma mesa de passar roupa e uma mulher negra – cujo rosto não nos é revelado – passa o ferro na artista. Seus vídeos geralmente não têm uma montagem, mas não são apenas registros de uma performance – são, na verdade, videoperformances (nos dois exemplos

---

<sup>136</sup> No original: “The human body is the center of all concerns,” Regina explains. “That is why performance can create empathy channels quickly. The body of the performer is a reflection of the body that witnesses the action.”

<sup>137</sup> Sugerimos o website da artista disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/> para mais informações sobre outras obras e textos escritos. Consultado a 12 de Novembro de 2021.

foram feitas exclusivamente para a câmera, sem espectadores) realizadas dentro de um espaço-tempo fílmico, geralmente em planos-sequência. Leticia Parente até os dias de hoje continua sendo uma grande referência quando falamos de videoarte no Brasil, servindo como influência para as/os artistas da atualidade.



Imagens 15 e 16: Fotogramas de *Preparação 1* e *Marca Registrada* (Leticia Parente: 1975), retirados de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/preparacao-1-preparation-i> e <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/marca-registrada-trademark>, respectivamente. Consultado a 02 de Novembro de 2021.

As produções brasileiras em vídeo da década de 1970 não eram, de todo modo, apenas registros feitos com a câmera. Como aponta Christine Mello:

Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações

são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (Mello, 2008, p.144)

Em 2017, o Hammer Museum, em Los Angeles, reuniu mais de 120 artistas latino-americanas e suas obras em uma exibição coletiva intitulada *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, representando quinze países e contando com obras de Letícia Parente, Lygia Clark, Ana Mendieta, entre várias outras. A curadoria do museu explica o recorte histórico em texto para o catálogo da exposição: “decidimos reduzir o período (1960-85) e mudar o nosso foco conceitual para a noção de corpo político. Essa nova abordagem exigiu pesquisas sobre o corpo e sua redescoberta como sujeito e nos permitiu identificar [...] uma virada radical na iconografia do corpo” (tradução nossa<sup>139</sup>). Fazer esse recorte histórico, em muitos países latino-americanos, significa falar de contextos de instabilidade política, como regimes ditatoriais e guerras civis, em que os direitos básicos dos cidadãos são colocados em discussão. As mulheres que, mesmo em contextos estáveis, já fazem parte de um grupo que constantemente tem de lutar pelos seus direitos, em momentos políticos instáveis correm ainda mais risco de perderem seus direitos básicos. Para os curadores de *Radical Women*, as obras apresentadas na exposição:

Propõem um corpo diferente, um corpo pesquisado e redescoberto profundamente ligado à situação política em grande parte do continente da época, especificamente nos diversos países regidos por governos autoritários que visavam controlar comportamentos, pensamentos e corpos. As vidas e obras dessas artistas estão enredadas nas experiências de ditadura, prisão, exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também no surgimento de uma nova sensibilidade (tradução nossa<sup>140</sup>).

Da mesma forma, consideramos importante lembrar a videoperformance *The Fascinating Art of the Ritual Feast* (1979), de Marion Urch, na qual observamos a artista se maquiando com imagens

---

<sup>139</sup> No original: “We then decided to reduce the period (1960-85) and shift our conceptual focus to the notion of the political body. This new approach required research on the body and its rediscovery as a subject and allowed us identify [...] a radical turn in the iconography of the body” Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/introduction> Consultado a 18 de Outubro de 2021.

<sup>140</sup> No original: “propose a different body, a researched and rediscovered body deeply bound to the political situation in much of the continent at the time, specifically in the many countries ruled by authoritarian governments that aimed to control behavior, thought, and bodies. The lives and works of these artists are enmeshed in the experiences of dictatorship, imprisonment, exile, torture, violence, censorship, and repression but also in the emergence of a new sensibility.” Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/introduction> Consultado a 18 de Outubro de 2021.

sobrepostas em forma de peças de um quebra-cabeça (Imagem 17). No interior das peças, que surgem lentamente, estão close-ups de olhos femininos maquiados, um casal, uma boca com *glitter* e um tronco feminino vestindo apenas um sutiã branco. Como em *Preparação I* (1975) de Leticia Parente, Urch utiliza do ato – ritualístico, pelos olhos da artista – de maquiar-se como dispositivo de contestação à própria demarcação do que se é entendido como parte da identidade feminina.



Imagem 17: Fotograma de *The Fascinating Art of the Ritual Feast* (Marion Urch: 1979). retirado de: <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marion-urch/the-fascinating-art-of-the-ritual-feast/3811> Consultado a 05 de Setembro de 2021.

Urch, a partir do mosaico de imagens, alude à construção plástica da imagem da mulher. Simbolicamente, as imagens funcionam como um corpo feminino em parcelas, um corpo plástico, imaginado, inventado pela sociedade, através de característica como as que ela representa no vídeo.

### **3.3.7: Valie Export**

Valie Export, nascida em 1940, é uma artista austríaca, conhecida por suas performances e experimentações. Em *Raumsehen und Raumhören* de 1974, a artista manipula som e imagem para distorcer as perspectivas do espaço. Para tal, são utilizadas duas câmeras que se alternam entre planos bem abertos e outros mais fechados. O som acompanha as mudanças do vídeo, com frequências e repetições específicas para cada plano. Apesar de não ser um trabalho nitidamente com uma valorização das questões do gênero, a artista – que ficaria conhecida por ter seu trabalho artístico, em geral, muito voltado para as questões da mulher – está como força dominante, ativa e criadora da obra, é ela quem está no *locus* do poder.



Imagem 18: Fotograma de *Raumsehen und Raumhören* (Valie Export: 1974). retirado do *website* do MoMA (Museum of Modern Art – New York), disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/159713> Consultado a 03 de Novembro de 2021.

Na série de fotoperformances intitulada *Body Configurations* (1972-76), a artista explora os espaços contornando com o seu corpo a arquitetura de diversos locais, tanto na cidade (em Viena) quanto na natureza. Assim, Export questiona os poderes inscritos a sua volta e a relação com o seu corpo feminino.

Ulrike Rosenbach (nascida em 1943, na Alemanha) também criticou a representação da mulher nos meios tradicionais de comunicação e utilizou a técnica do circuito fechado. Em *Don't Think I'm an Amazon* (no título original *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*) de 1975, “ela destaca que as características das mulheres são constantemente reduzidas a clichês comuns no imaginário coletivo, notadamente na publicidade, e propõe uma nova compreensão da feminilidade”<sup>143</sup>. Na videoperformance – modelo que, inclusive, foi uma das pioneiras a utilizar – a artista contrasta a imagem da amazona com a Madonna (representação artística da Virgem

---

<sup>143</sup> No original: “she highlights that the characteristics of females are constantly reduced to standard clichés in the collective imagination, notably in advertising, and proposes a new understanding of femininity” Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ulrike-rosenbach/> Consultado a 15 de Novembro de 2021

Maria, figura simbólica do Cristianismo), ao filmar-se atirando flechas na imagem da Virgem Maria e, ao mesmo tempo, dando a impressão de também atirar flechas em si mesma, através da utilização de duas câmeras, empregando a técnica de circuito fechado.

De um lado Madonna, mãe de Jesus, e de outro, a amazona, de postura assertiva e agressiva. Entre as duas figuras, está Rosenbach. A mulher real, entretanto, não se encontra nem na figura da pureza absoluta, nem na mulher impassível. A mulher real está mais próxima de Rosenbach, que investiga a sua posição enquanto mulher na sociedade. Como declara a própria artista:

Meu trabalho é um confronto com a minha própria identidade como mulher. É um trabalho crítico e experimental, em permanente fase de discussão. Além do nível de autorretrato, as ações são descrições de estados mentais, produtos retroativos de condições sociais. Eles são a revelação da minha própria maquiagem. Investigações sobre o meu próprio potencial. Um componente desse assunto é uma análise artística da imagem cultural da mulher na história. A mulher como mãe de família, como dona de casa, como prostituta para os homens, como santa, como uma Virgem ou Amazona. (tradução nossa<sup>144</sup>)

---

<sup>144</sup> Na fonte consultada: “my work is a confrontation with my own identity as a woman. It is critical and experimental work, caught up in a permanent discussion phase. Beyond the level of self-portrayal, the actions are descriptions of mental states, the retroactive products of social conditions. They are the disclosure of my personal make-up. Investigations of my own potential. One component of this subject matter is an artistic analysis of the cultural image of the woman in history. The woman as mother of the family, as a housewife, as a prostitute for the men, as a saint, a Virgin or Amazon.” Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/images/1/> Consultado a 10 de Novembro de 2021.



Imagem 19: Fotograma de *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*, 1975 (Ulrike Rosenbach: 1975). retirado de <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/ulrike-rosenbach/glauben-sie-nicht-dass-ich-eine-amazone-bin/473> Consultado a 03 de Novembro de 2021.

Falando especificamente sobre a obra *Don't Think I'm an Amazon (Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin*, 1975), dando a perceber melhor a sua ideia de propor um circuito fechado, a artista refere:

[Don't Think I'm an Amazon] é uma videoperformance ao vivo. A imagem da amazona é identificada com as estruturas de poder e o comportamento competitivo em uma sociedade dominada pelos homens. Os espectadores da videoperformance me veem atirando à distância 15 flechas em uma reprodução da Madonna (*Madonna im Rosenhag*, por Stefan Lochner, 1451), e veem isso no vídeo ao mesmo tempo. Duas câmeras gravam separadamente a reprodução da Madonna e meu rosto – mas as duas imagens são mostradas em um monitor, delicadamente sobrepostas, uma se fundindo na outra. A gravação do vídeo é o meu feedback mental. A imagem da Madonna – representativa, remota, bonita, gentil e tímida, um clichê tradicionalmente usado como uma imagem

feminina, um tanto enfadonha – agora faz parte de mim. As flechas atingindo a imagem, atingem-me também (tradução nossa<sup>145</sup>).

Uma vez discutidas, mesmo que de forma breve, algumas das artistas que trabalharam com o vídeo nas primeiras décadas de seu surgimento, continuaremos debatendo, no próximo capítulo, acerca das articulações do vídeo e sua relação com a subversão do corpo feminino, agora a partir de duas artistas contemporâneas.

---

<sup>145</sup> Na fonte consultada: 'Don't Think I'm an Amazon' is a live video performance. The Amazon image is identified with the structures of power and competitive behavior in a male-dominated society. Viewers of the video performance see me shooting from a distance 15 arrows at a Madonna reproduction ('Madonna im Rosenhag' by Stefan Lochner, 1451), and see this on video at the same time. Two video cameras separately record the Madonna reproduction and my face – but both images are shown on one monitor, delicately superimposed, one merging into the other. The video recording is my mental feedback. The Madonna image – representative, remote, beautiful, gentle and shy, a cliché traditionally used as a female image, rather vapid – is now part of me. The arrows striking the image hit me, too.” Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/images/1/> Consultado a 15 de Novembro de 2021.

# Capítulo 4: A atualidade da performance e do vídeo em suas extremidades e fragmentações

## Introdução

Durante as primeiras décadas do desenvolvimento do vídeo muito se foi discutido sobre as suas características e possibilidades, além de suas relações com outros meios audiovisuais, como a televisão e o cinema. Assumindo por vezes um caráter existencialista, reflexionando sobre questões como ausência e permanência, corpo abstrato e corpo real, público e artista, ou ainda o tecnológico e o orgânico, esse momento também foi marcado por manifestações políticas e de subversão não só da linguagem, mas de identidade social, racial e de gênero, como pudemos ver a partir do considerável número de artistas mulheres que questionaram sobre a identidade feminina e a representação da mulher na arte e na sociedade.

Hoje, o vídeo não só se relaciona com outras artes, como a performance, mas também com as mídias digitais e o ambiente virtual. Como propõe Christine Mello (2008), o vídeo em suas extremidades pluraliza e intensifica as práticas artísticas, em procedimentos híbridos comuns da contemporaneidade. Dessa forma, relacionamos a reflexão da autora com o presente momento, a partir de duas artistas brasileiras atuais, Luanah Cruz, presente na cena cultural de São Paulo (Brasil), e Mariana Barros, atuando na cena cultural de Lisboa (Portugal). Isto posto, tentaremos apontar algumas considerações sobre a relação da linguagem contemporânea do vídeo e da performance, em uma ótica subversiva do gênero, a partir de algumas obras das artistas mencionadas, que foram entrevistadas exclusivamente para esta pesquisa.

### 4.1: O vídeo e a performance pós anos 2000: o que mudou?

É interessante constatar que o ensaio mais célebre de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (que começou a ser escrito em 1936) continua a ser um ponto de partida válido para discutir sobre as questões da arte na contemporaneidade, como as que envolvem o vídeo e a performance. O vídeo permite a gravação e reprodução da obra por conta de sua origem técnica, com exceção das performances ao vivo e com público que utilizaram o artifício do circuito fechado do vídeo, que reproduziam a performance na mesma hora (voltaremos a isso

rapidamente a seguir). A performance nunca precisou ser registrada para existir, e muitos autores apontam para essa questão, ao mesmo tempo de que muito já se foi explorado, e continua sendo, sobre as relações da performance com as outras artes, como o vídeo. Além disso, o vídeo e a performance surgem e mantêm-se durante muito tempo como práticas alternativas, o que promove uma complexa argumentação enquanto produtos artísticos inseríveis no mercado.

Ao discutir sobre autenticidade na obra de arte, Benjamin aponta que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 2018, p.167). Para o autor, a grande questão sobre a reprodução técnica de uma obra seria a destruição de sua aura, em um discurso muito parecido com o de Peggy Phelan sobre a essência da performance, escrito no final dos anos 90:

A única existência da performance está no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada, ou participar de qualquer forma da circulação de representações de representações: uma vez feita, torna-se algo diferente da performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia.<sup>147</sup> (Phelan, 2003, p.146, tradução nossa)

A performance art, como vimos anteriormente, surge com intenções contestatórias às práticas artísticas vigentes e, assim, com caráter extremamente político. Para Cristiane Bouger, a performance manifestou-se em “um contexto de negação do objeto artístico enquanto mercadoria de arte e encontrou no corpo o suporte para a objetivação de discursos ativistas [...] contra a reprodutibilidade [...] se tornou meio de expressão contestatório e ato político em si” (Bouger, 2011, p.25). Analisando por uma ótica similar, Philip Auslander (2006) sugere que

o objetivo da maior parte da documentação da performance é disponibilizar o trabalho do artista para um público maior, não capturar a performance como uma ‘realização interacional’ para a qual um público específico e um conjunto específico de performances,

---

<sup>147</sup> Do original: “performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance”.

reunidos em circunstâncias específicas, fazem contribuições igualmente significativas.  
(Auslander, 2006, p.6, tradução nossa<sup>148</sup>)

Auslander faz uma crítica um pouco mais permissiva em relação à documentação da performance, pensando que essa prática pode colaborar para um alcance maior de público, ainda que o registro em vídeo possa sim, em alguns casos, permitir uma maior interação do espectador e da obra, ou ainda espectador e artista, o foco de Auslander em seu texto é discutir especificamente as questões que envolvem puramente a *documentação* da performance.

Também emergindo de forma contestatória ao que estava sendo produzido na época, como pudemos perceber na discussão do capítulo anterior a este, o vídeo surge como uma expressão à margem, agindo em um primeiro momento de forma crítica à linguagem e estilo televisivo, e muitas vezes vinculando-se a outras práticas artísticas, como a performance. Segundo Christine Mello, “a linguagem tecnológica passa a ser vista, em diferentes perspectivas, não apenas em seus usos artísticos, mas também como uma alternativa para a reflexão cultural, social e filosófica” (Mello, 2008, p.58). Ainda, e de acordo com Sarzi-Ribeiro:

nos finais dos anos de 1960 e começo dos 1970, muitos artistas fizeram vídeo tendo como objetivo a interação entre o corpo do artista e a câmera de vídeo/meio artístico, tornando esse diálogo uma forma de expressão visual com uma grande carga ideológica (Sarzi-Ribeiro, 2014, p.107).

Dessa forma, é interessante considerarmos a análise e observação do vídeo em suas extremidades, que, como proposto por Mello, “é aquele que potencializa e dá à luz múltiplas práticas artísticas” (Mello, 2008, p.37), voltaremos a discutir de forma mais aprofundada mais a frente os pontos que Christine Mello apresenta. Consideramos antes pertinente lembrar alguns aspectos que já foram discutidos. Dubois (2005) sugere que “o vídeo investiu, desde o início, no famoso princípio do tempo real, da imagem ao vivo (em estrita sincronia) com o seu objeto. Era a figura do que se chamava então de feedback imediato e a do circuito fechado” (Dubois, 2005, p.7).

Essa possibilidade de sincronismo, de coexistência entre ação e máquina, como aponta Arlindo Machado em *A arte do vídeo*, “no universo da imagem técnica, só o vídeo pode restituir o presente como presença de fato, pois nele a exibição da imagem pode se dar de forma simultânea com a

---

<sup>148</sup> Do original: “The purpose of most performance art documentation is to make the artist’s work available to a larger audience, not to capture the performance as an ‘interactional accomplishment’ to which a specific audience and a specific set of performances coming together in specific circumstances make equally significant contributions”.

sua própria enunciação” (Machado, 1988, p.67). Para Mello, “[...] pelo seu caráter efêmero, é problemática a maneira como as instituições e os colecionadores podem acolhê-las em seus acervos, sendo difícil, por todos esses motivos, estabelecer parâmetros precisos no circuito mais tradicional das artes visuais” (Mello, 2008, p.39).

Na performance, muitos artistas optaram por registro em vídeo, principalmente através da fotografia e do vídeo, “ainda que a relação entre performance e mercado não reproduza os moldes de consumo da obra de arte” (Bouger, 2011, p.27). Para além das questões de mercado, vários artistas empregam o vídeo associado à performance e vice-versa, como vimos em alguns exemplos das artistas já mencionadas nesta pesquisa.

Quando articulamos questões relacionadas à tentativa de subversão da ideia do corpo da mulher na sociedade, encontramos no vídeo um aliado particularmente interessante: por ter sua origem de crítica à imagem televisiva (principal meio de propagação de estereótipos de gênero) acontece, assim, um embate direto frente aos meios de reprodução, como vimos no Capítulo anterior.

Além disso, quando falamos em mercado e acessibilidade no cenário da arte, é importante considerar que nem todos os países possuem as condições necessárias e específicas para que uma obra de arte seja divulgada, apresentada e alcançada por diversas pessoas, como relembra Mello (2008):

Diferentemente de outros países que produzem nos anos 1970 performances e body art (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo (Mello, 2008, p. 144).

Atualmente, o Brasil não vive mais uma ditadura militar, que durou oficialmente de 1964 a 1985 (Prestes, 2019). Entretanto,

o regime atual (a partir do golpe jurídico-parlamentar de 2016) resultou de uma nova ofensiva do capital financeiro internacionalizado frente às consequências da crise que afetou a economia capitalista mundial a partir de 2008 [...] Com a eleição de Jair Bolsonaro para a presidência da República, o Alto Comando do Exército – expressão do poder militar consagrado na Constituição de 1988 – volta a assumir o protagonismo que

tivera durante a ditadura militar. A evolução do atual regime de exceção que vem sendo implantado no país aponta para tendências que indicam a possibilidade de sua transformação em ditadura fascista. (Prestes, 2019, p.127).

Um regime ditatorial promove, essencialmente, a censura. Assim, a comunicação, as artes, bem como a livre expressão de um povo, são fatores postos em risco. Hoje, há o acréscimo do ambiente virtual, o *ciberespaço*, onde a informação pode ser difundida e acessada de maneira rápida, da forma que “um movimento geral de virtualização afeta hoje não apenas a informação e a comunicação, mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência” (Lévy, 1996, p. 11). Sendo assim, as mídias digitais podem ser uma via de compartilhamento livre, em que o vídeo e a fotografia entram como potentes ferramentas de expressão e até mesmo divulgação de trabalhos de caráter efêmero, como a performance. Como aponta Patrícia Vale,

Na viragem de século, o interesse pela performance resulta da identificação desta prática artística com as características do tipo de sociedade actual no mundo ocidental. A interactividade da vida contemporânea, que oferece permanentes oportunidades de participação; a ilusão de constante movimento proporcionada pelo ciber-espaço; o estado de fluxo permanente da sociedade da comunicação. Todas estas características da sociedade encontram ressonância nas práticas performativas. A performance responde à sociedade da comunicação, assumindo formas de vídeo-performance em live-streaming, performances interactivas, performance à distância mediada por computador, etc. (Vale, 2014, p.9)

No final de 2019 o mundo todo foi surpreendido com a eclosão de uma pandemia, causada pelo vírus COVID-19. Por ser um vírus de alto contágio, todas as atividades não-essenciais foram suspensas na maioria dos países, de forma que “testemunhamos um aumento acentuado na atividade digital e o surgimento de ferramentas, estruturas e ambientes virtuais novos ou desconhecidos” (Amorim & Teixeira, 2020, p.1, tradução nossa<sup>149</sup>).

---

<sup>149</sup> No original: “we witnessed a steep increase in digital activity and the emergence of new or unknown virtual tools, frameworks and environments”.

A pandemia, que dura até o presente momento em que esta pesquisa está sendo escrita (tendo tido, até então, a sua pior fase no ano seguinte da descoberta do vírus, em 2020, quando as maiores entidades da área da saúde estavam investigando formas de controlar a infecção e os sintomas causados pelo vírus), previu “uma aceleração da difusão de exposições online de disciplinas especializadas (por exemplo, Arte Digital) e grandes instituições para atingir um grupo mais amplo de agentes” (idem, p.2, tradução nossa<sup>150</sup>). Devido a esse contexto, a vida de muitas pessoas, de um modo geral, foi impactada pelo uso do vídeo e das mídias digitais, sendo muitas vezes esse o único meio de comunicação e interação entre ambas.

Em *O direito universal à respiração* (2020), texto de um dos mais importantes filósofos e intelectuais da atualidade, Achille Mbembe promove uma reflexão, fazendo uma relação direta com o contexto pandêmico:

[...] tudo nos remete, por fim, ao corpo. Tentamos enxertá-lo em outros suportes, fazer dele um corpo-objeto, um corpo-máquina, um corpo-digital, um corpo ontofânico. E ele retorna para nós na forma espantosa de uma enorme mandíbula, veículo de contaminação e vetor de pólen, esporas e bolor. (Mbembe, 2020, p.5)

Ainda que a interação entre corpos digitais não seja equiparável ao contato dos corpos reais (e nunca será), o vídeo se tornou um dispositivo múltiplo e diário na vida da maior parte das pessoas (que tem acesso a essa tecnologia) no mundo, mais ainda do que era antes da pandemia se instalar globalmente. No contexto do mercado artístico, as galerias de arte expandiram-se digitalmente<sup>151</sup>, revelando uma grande resiliência frente a situação determinada.

Christine Mello, crítica, curadora e pesquisadora de arte, no livro *Extremidades do Vídeo*, apresenta três características fundamentais na discussão da hibridez no campo videográfico contemporâneo, compreendidas em *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*. Tais propriedades permitem “menos a leitura do vídeo como produto e mais a leitura do vídeo como processo” (Mello, 2008, p.3). Para uma melhor compreensão, primariamente, do conceito proposta pela autora, consideramos que

---

<sup>150</sup> No original: “an acceleration of the spreading of online exhibitions from the specialized disciplines (e.g. Digital Art) and major institutions to reach a wider groups of agents”.

<sup>151</sup> Sugerimos a leitura completa do artigo *External Shocks in the Art Markets: How Did the Portuguese, the Spanish and the Brazilian Art Markets React to COVID-19 Global Pandemic? Data Analysis and Strategies to Overcome the Crisis*, escrito por Adelaide Duarte, Ana Letícia Fialho e Marta Pérez-Ibáñez no ano de 2021. As pesquisadoras comprometem-se em analisar a situação do mercado da arte em três países que costumam estar fora do centro do mercado (Espanha, Portugal e Brasil), e como as galerias de arte, por exemplo, responderam ao contexto de crise.

Nas extremidades do vídeo é possível observar, por exemplo, tanto a videoarte desconstruindo a televisão (nos anos 1970) quanto o vídeo digital desconstruindo o cinema (nos anos 1990). Prossegue na observação das contaminações do vídeo com o circuito da arte contemporânea, por meio das performances em tempo real do vídeo, o embate direto entre o corpo do artista e a câmera do vídeo, das videoinstalações, e dos eventos relacionados com a dança, o teatro, os espetáculos multimídia, a cena eletrônica e os VJs, em que o vídeo pode ser manipulado e presentificado ao vivo. Chega à atualidade já de modo transmutado nas redes de comunicação digital, em ações que acentuam a completa descentralização das linguagens e que faz com que o vídeo compartilhe muitas vezes a lógica da interatividade, dos bancos de dados, dos arquivos, dos ambientes virtuais e on-line. É nessa direção, nos procedimentos limítrofes e híbridos da contemporaneidade, que se estabelece a presente análise do vídeo nas extremidades. (Mello, 2008, p.33)

Ou seja, das transformações do vídeo, de modo geral, podemos dizer que no início presenciou-se a desconstrução da televisão pelo vídeo. Assim, no sentido da desconstrução a noção inicial da linguagem do vídeo é desfeita, para que seja ressignificada, expandindo suas fronteiras. Depois, o meio videográfico atravessou os limítrofes de sua linguagem para a de outras práticas artísticas, contaminando-se. Dessa forma, e na interpretação de Mello, a contaminação refere-se ao diálogo estabelecido entre o vídeo e as outras linguagens, como a música, a instalação, a performance e a dança. Hoje, no momento das redes de comunicação, há o ambiente virtual em que ocorre o compartilhamento do vídeo, promovendo a interatividade. De acordo com Mello (2004):

O compartilhamento do vídeo é o habitat do pós-vídeo, ou o vídeo radicalmente expandido em seu próprio caráter híbrido e no ciberespaço. O conceito de compartilhamento – como uma ponta extrema do meio videográfico – diz respeito a compreender o vídeo em características acentuadamente descentralizadas do núcleo de sua linguagem. (Mello, 2004, p.24)

A autora ainda ressalta as implicações disso:

No compartilhamento, as extremidades do vídeo ocasionam rupturas em torno do estatuto do objeto artístico. O vídeo deixa de ser visto eminentemente um produto audiovisual e passa a colaborar em suas funções discursivas com formas mais abertas. Essas formas mais abertas do vídeo inserem os bancos de dados online, os mecanismos de busca, os processadores de texto e os aplicativos os mais diversos, gerando situações de compartilhamento com ações artísticas interativas, que integram uma dimensão e uma natureza expressiva diferenciadas. (Ibid)

Tendo isso em mente, consideramos duas artistas contemporâneas, Luanah Cruz e Mariana Barros, que trabalham principalmente com a performance e a body art, e que utilizam o vídeo em suas extremidades, cada uma de sua forma particular.

## **4.2: Processos criativos de Luanah Cruz**

A performer e produtora cultural brasileira Luanah Cruz<sup>152</sup> “propõe espaços-tempos para sua ampliação e ressignificação, gerando reflexões e ações sobre identidade, imagem e representação, público e privado, presença, ancestralidade, memória, afetividade, feminino e feminino negro”<sup>153</sup>. Para tal, utiliza seu corpo como gerador primário em suas criações, recorrendo muitas vezes à memória afetiva como promotora das sensações corporais que impulsionam suas ações. A perda de seu avô aos seus cinco anos de idade (Cruz, anexo II, p.171) foi um dos primeiros momentos em sua vida que a fez questionar sobre a materialidade do corpo. Em sua memória afetiva, pairam as lembranças do corpo presente como, por exemplo, “dos cheiros da casa” (Ibid). Em entrevista, essa é a resposta da artista sobre a relação com o seu corpo, dando a entender que foi através do reconhecimento do Outro que, pela primeira vez, ela reconheceu-se a si mesma, ainda criança.

Compreendemos, assim, que o Outro é um vetor essencial em seu processo criativo. Sua formação acadêmica foi voltada especificamente às artes do corpo, focada na fenomenologia (Cruz, anexo II, p.172). Nesse aspecto, o vídeo surge muitas vezes como uma consequência de seu processo

---

<sup>152</sup> A artista participou, inclusive, de uma conversa online com a pesquisadora Christine Mello, que aparece diversas vezes nesta pesquisa. O encontro foi organizado pelo curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP. Sugerimos o visionamento do vídeo completo da conversa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2-T-RRomzF0>. “Encontros Dialógicos – Corpo, disrupção e controle social com Christine Mello, Cesar Baio e Luanah Cruz” consultado a 10 de Novembro de 2021.

<sup>153</sup> Informação retirada do website: <https://performatus.com.br/catalogo-artistas/luanah-cruz/> Consultado a 20 de Outubro de 2021.

criativo: “a não ser que eu esteja numa proposta específica [...] é muito raro eu começar um trabalho sabendo o que... qual formato ele vai ter. [...] nunca tem essa separação” (Idem, p.176). Nesse sentido, e para Cruz, o vídeo promove a “virtualização da presença” (Ibid), como referido pela própria artista. Para Sarzi-Ribeiro,

quando observamos o vídeo e como ele é utilizado pela arte performática como *dispositivo performático* notamos que estamos diante de inúmeras derivações que o vídeo sofre com a relação ao seu papel como instrumento de registro do real, como experiência espaço-temporal. O vídeo como um dispositivo é composto por inúmeras possibilidades técnicas, estéticas e poéticas subordinados a programações maquínicas, mas também a variações de direções e resultados estéticos híbridos que envolvem um saber, um poder e a subjetividade de quem opera e frui. (Sarzi-Ribeiro, 2018, p.111, grifo nosso)

Cruz comenta que em um de seus trabalhos criou “videoperformances que entraram para compor os vídeos que ficavam na televisão” (Cruz, anexo II, p.176), além da projeção de uma cadeira. Para a artista, era como ela estivesse performando (Ibid). Quem ela escolheu para a operar a câmera, curiosamente, foi um amigo (também performer) seu que tanto conhecia o trabalho de Cruz, quanto ela mesma entendia como ele trabalhava o pensamento durante o processo de montagem de um vídeo e da própria movimentação da câmera durante a gravação. A artista comenta:

Então eu procurava me relacionar durante a performance fazendo as ações no tempo que eu tinha pra fazer, mas entender também como é que ele, que estava ali filmando, em que tempo ele tava. Então era um grande jogo: ‘ah, então ele precisa, talvez... ele tá aqui, eu tô fazendo a ação mais fechada, eu percebo que ele tá tentando captar esse movimento, eu acho que isso aqui é interessante ser mostrado, ok, então vamos virar um pouco mais para cá’. Nunca gravei por *takes* [...] como um roteiro mais de cinema, assim (Cruz, anexo II, p.176).

Ela conta também sobre outra obra que surgiu como uma videoperformance. Depois de passar por uma situação de abuso durante um trabalho, Cruz tentou entender “o que autoriza essa relação? O que fantasia, a partir desse corpo, desse gênero, dessa pessoa, pra que a pessoa [abusador] se sinta autorizada?” (Ibid.). Ou seja, ela enxergou ali um abuso de poder realizado

através dos corpos sociais, e buscou pelos elementos a partir do corpo que, de certa forma, “autorizam” essa relação e essas situações de abuso. Assim, a artista registrou o seu cotidiano: lavando a louça, o carro – basicamente, gravou situações diárias até o momento que acabava a bateria da câmera, esquecendo muitas vezes da presença do equipamento (Idem, p.177). Como lembra Vinhosa,

O corpo do performer, longe de ser um corpo neutro é certamente um corpo social desde então atravessado por um certo repertório de gestos que são retomados em ato, consciente ou não, e mimetizados, e que se desdobram em outras imagens diferenciais. Nesse caso, a câmera fotográfica, graças a seus recursos automáticos, captura e objetiva certas nuances mínimas em constituição ao nosso repertório de expressões involuntárias, as quais permaneceriam despercebidas, não fosse a imagem que as enfatiza (Vinhosa, 2020. p.298)

Em *Experimento 16: a experiência da vida é a resposta* (2020) Luanah Cruz propõe uma performance composta por vários elementos disparadores, sendo um deles o que ela intitula de “vídeo-objeto”, que leva o mesmo nome da performance. Ela dá essa característica ao vídeo, porque considera ele parte do Patuá<sup>154</sup> que compõe a ação. Dessa forma, o público tem acesso a um conjunto de elementos, em que um deles é o vídeo. Nesse sentido, entendemos que Luanah Cruz proporciona a desconstrução e a contaminação do vídeo. Primeiro, porque a artista desconstrói a ideia preliminar do vídeo, tratando-o como um objeto material parte de um conjunto de outros objetos físicos, em que nenhum destes consta ser outro recurso videográfico ou mesmo digital. E, em segundo lugar, Cruz estabelece a contaminação do vídeo com a performance, prática recorrente desde os primeiros anos de seu surgimento, como vimos anteriormente.

O vídeo inicia com alguns segundos de imagem de ruído eletrônico, remetendo a uma imagem fora de sintonização, comum dos antigos televisores de tubo, reiterando a condição do material, lembrando o espectador que o que se seguirá não passa de um conjunto de imagens manipuladas.

Com a câmera fixa, a plano aberto e a preto e branco, vê-se Luanah Cruz costurando na máquina algumas peças de roupas. Em contraste com a sua ação, que é monótona e repetitiva, a edição do vídeo utiliza diferentes proporções de tela (*aspect ratio*), além de efeitos visuais no próprio vídeo,

---

<sup>154</sup> Tipo de amuleto protetor da religião afro-brasileira Condomblé que consiste em vários elementos em um pequeno pedaço de tecido.

como o extremo contraste dos pretos e brancos, que acabam por deixar, eventualmente, a imagem reduzida a linhas e sombras. Em 1'32" uma pequena janela de uma imagem quadrada é inserida em justaposição em cima da imagem, cobrindo especificamente o rosto de Cruz. Nessa imagem, vemos detalhes do rosto da artista, como um *close-up* de seu olho (Imagem 20).

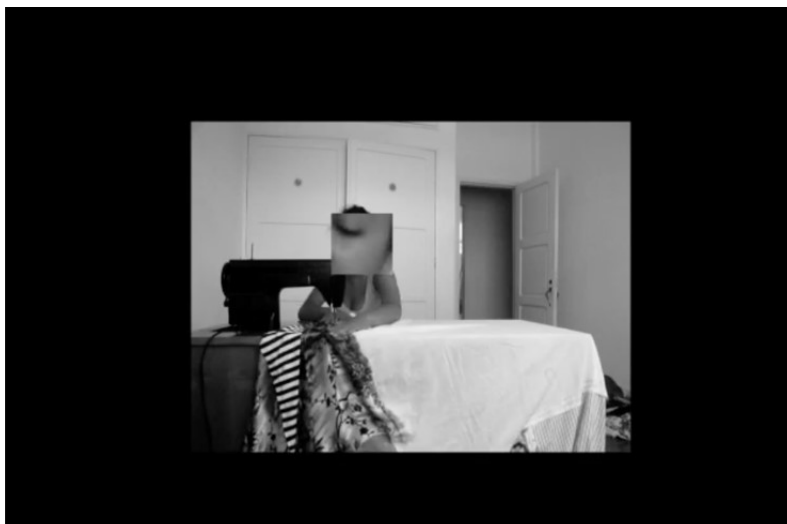


Imagem 20: Fotograma (1) de *Experimento 16: a experiência da vida é a resposta* (Luanah Cruz: 2020).

Dessa maneira, a artista reitera a representação daquele corpo, que está sendo construída a partir de variadas imagens, imagens estas que sofrem alterações visuais constantes, e que não passam justamente disso: fragmentos de uma construção. Em 1'52" voltamos a ver os planos-detelhe do rosto dela, mas dessa vez toda a tela sendo preenchida pela imagem. O olho encara o espectador, e observa também os planos intercalados de roupas estendidas. Essa sequência é repetida algumas vezes, e destaca a relação voyeurística entre o público e a artista, entre a artista e o seu cotidiano (representado pelos planos das roupas), e entre o público e o cotidiano da artista. É uma forma de Cruz direcionar o olhar de quem a assiste, e ao mesmo tempo colocar-se em uma posição parecida com a do espectador, que cria uma empatia com aquele olho e olhar. Ao colocar o espectador nessa posição de observação horizontal e direta, Cruz permite que o que está sendo observado tome a sua perspectiva, apropriando-se do poder da construção do olhar, fator muito importante quando discutimos a subversão do *male gaze* – o olhar masculino – sobre o corpo e a representação da mulher, como vimos anteriormente nesta pesquisa. A artista constantemente relembra o espectador de que aquilo tudo não passa de uma construção fragmentada, com imagens alteradas em efeitos visuais de pós-produção, e mais planos com ruído de imagem (Imagem 21) que se repetem ao longo do vídeo.



Imagem 21: Fotograma (2) de *Experimento 16: a experiência da vida é a resposta* (Luanah Cruz: 2020).

Essa constante reiteração sobre os artifícios da imagem, e, principalmente, da opacidade da câmera, promove ainda maior manejo da artista sobre a percepção do espectador, que cria um espaço imaginário, dado que, como sugere Walter Benjamin em *Pequena história da fotografia* (1994),

a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação (Benjamin, 1994, p.94).

A partir de 4'03" do vídeo, ouve-se uma narração em *voice off* de uma voz masculina, ao que parece ser de uma gravação antiga, acompanhada de uma música animada, que discursa sobre o padrão de beleza da mulher, primeiro citando Audrey Hepburn como referência da mulher magra, e depois comentando sobre atrizes de cinema que possuíam belezas agressivas e sensuais. Enquanto isso, uma série de fotografias de registro de uma performance de Luanah Cruz seguem em sequência. Nas imagens, a artista descasca seu corpo nu uma vez coberto com caramelo. Nesse sentido, destacamos a utilização em *voice off* sobre atrizes de cinema em oposição com as imagens de seu corpo nu coberto de caramelo frio, com isso, Cruz evidencia a agressão daquelas palavras proferidas por um ser sem rosto (que sabemos, entretanto, pertencer a um homem), provocando uma sensação de desconforto no espectador. Não percebemos se, nesse momento, foi por escolha a utilização de uma sequência fotográfica ao invés do vídeo, ou se simplesmente a artista não tinha

imagens gravadas da performance. De todo modo, o resultado é incômodo. A montagem é rápida, e cada uma das fotografias tem um intervalo de menos de 2 segundos. Por conta disso, a sensação transmitida é de uma ação agressiva, violenta, como se fosse possível sentir o caramelo sendo arrancado da pele da artista (Imagem 22). Talvez, inclusive, esta sensação também se deva ao fato de que no “espaço off” entre uma fotografia e outra, sentimos, como espectadores, uma aflição – nesse espaço da mente projetado pelo espectador, é possível de ser criada, inclusive, uma sensação maior ainda do que a real.



Imagem 22: Fotograma (3) de *Experimento 16: a experiência da vida é a resposta* (Luanah Cruz: 2020).

Após a sequência de fotografias, inicia o som do alarme de um carro disparando, e vemos uma lata de Coca-Cola sendo furada por um instrumento. Alguns segundos depois, vemos duas imagens da performer comprimindo seu pulso e seus seios com o mesmo instrumento (Imagem 23). Na montagem, ou ainda, na “mixagem de imagens” (Dubois, 2004) alternam-se estes planos com o da lata de refrigerante, em um dado momento, vemos os planos em janelas (uma ao lado da outra) Nessa sequência, algumas associações podem ser exercidas. Dentre elas, a qualidade do que pode ser moldado – tanto da lata quanto de seu corpo; a visualização do corpo da mulher como um produto, um objeto, uma “marca”, que estabelece, direciona e pertence a um conjunto de características que servem de acordo com uma expectativa social. E, também, vincula a noção de domínio e posse (tanto do corpo quanto do objeto) pelo Outro, nesse caso, um consumidor.



Imagem 23: Fotograma (4) de *Experimento 16: a experiência da vida é a resposta* (Luanah Cruz: 2020).

O vídeo segue com imagens de arquivo, algumas com bastante ruído, imagens de outras ações performáticas, construindo um conjunto de visualizações e possibilidades sobre o corpo da artista, e sobre o corpo da mulher. Através da exploração e da mixagem de imagens em camadas organizadas, ou seja, através da espessura formada – que, como vimos anteriormente, promove o irreal, diferente da profundidade de campo no cinema – a artista desconstrói e reconstrói o corpo, ressignificando-o. Assim, Cruz investiga as eventualidades do corpo no vídeo e do vídeo no corpo, reformulando o entendimento sobre as problemáticas do seu universo feminino.

Em seu outro trabalho, *Experimento 13: Peep Show - Amor* (2017), a artista explora os fetiches relacionados ao corpo da mulher (especialmente da mulher negra). Com a duração de 5'19" e sem cortes, vemos Cruz limpando o chão de uma calçada estreita com uma vassoura, vestida apenas com uma roupa de baixo “provocativa” e salto alto. Em seu portfólio, gentilmente cedido pela própria para esta pesquisa, a artista discorre sobre o seu trabalho em um pequeno texto:

O trabalho propõe um espaço-tempo de fissura e ruptura da imagem servil e sexualizada atribuída ao corpo feminino negro, criado a partir de recursos narrativos que direcionam o ponto de vista do espectador para outras camadas e realidades que o compõem. Promove o testemunho de narrativas, escritas a partir de memórias de situações cotidianas e familiares (um misto de realidade e ficção), que passam a habitar as imagens a fim de borrar e ampliar a representação de meu corpo e revelas as (i)materialidades que o formam e atravessam.

Em *voice off* ouvimos a artista relembrar uma história da sua infância, contada em primeira pessoa. O contraste da história narrada com a cena que assistimos no vídeo colabora para a desconstrução do entendimento sobre o corpo da artista. O vídeo foi editado de forma que se assemelhasse com as caixas de espetáculos, fazendo jus ao nome “peep-show” que é normalmente associado a apresentações de filmes pornográficos, assistido individualmente. Dessa forma, a artista utiliza a mesma linguagem do voyeur, do fetiche sobre o corpo, mas distorce-o a partir do momento em que agrega a narrativa e propõe o *seu* controle sobre o que está sendo assistido. O fato de não haver cortes, também influencia na experiência do espectador, que vê tudo como uma ação ininterrupta. Como sugere Vinhosa,

[...] diferente do cinema devido ao transcurso horizontal e contínuo das ações em termos de tempo natural somado ao efeito descritivo da imagem, as primeiras experiências com câmeras de vídeo caseiras enfatizam um espectador que, ao se colocar do ponto de vista subjetivo induzido pela objetiva, acompanha o desenrolar da performance de forma ativa, quase presencial.” (Vinhosa, 2020, p.300)

O ponto de vista adotado pela artista também é um fator importante, no sentido de que a escolha do ângulo – frontal e fixo – cortando a cabeça da performer, faz com que apenas o seu corpo seja visto. O rosto é o que geralmente caracteriza de forma mais direta a identidade de uma pessoa. Ao retirar essa informação, Cruz reduz a imagem ao seu corpo, enfatizando ainda mais essa observação a partir do fetiche. De certa forma, assemelha-se com os primeiros registros da performance, que

[...] instauram muito francamente a situação de dialogismo com o espectador mais do que a fotografia ou o cinema o saberiam fazer. E, finalmente, em prol desse último aspecto – o dialogismo – está o fato de que as tomadas do performer em vídeo são quase sempre a partir de uma câmera fixa, cujas imagens cruas, frontais e diretas são transmitidas, como em uma cena aberta, diretamente para a audiência em reforço ao efeito de presença que propiciam. (Vinhosa, 2020, p.300).

Entretanto, o efeito adicionado ao vídeo recorre ao não-naturalismo da ação e promove uma perspectiva mais próxima ao imaginário do espectador. Por conta do efeito visual, o movimento é arrastado, dando um peso a ação.

Entendemos, assim, que a trajetória artística de Luanah Cruz se baseia através da intenção de desconstruir os entendimentos e virtualidades sobre o corpo da mulher, através da utilização do seu próprio corpo na performance. O vídeo surge como um artifício em seus fluxos, extremidades e fragmentações, essencialmente servindo às potencialidades das ações promovidas pela artista. Ou seja, Cruz desconstrói o vídeo do seu significado inicial, e contamina com os seus processos da performance, como uma consequência de seus processos artísticos, como parte de um conjunto de possibilidades artísticas que servem um objetivo maior de desconstrução social. É possível observar dessa maneira que, como ocorre nos trabalhos da artista em questão, ainda hoje o vídeo continua sendo utilizado em suas eventualidades em conjunto com a performance e a *body art*, para romper com padrões sociais e discutir questões de gênero.

### **4.3: Processos criativos de Mariana Barros**

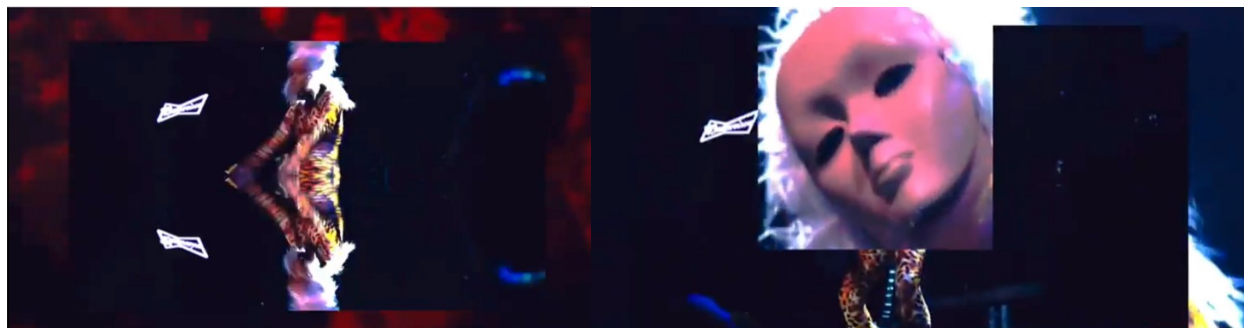
Mariana Barros, multiartista<sup>155</sup> brasileira atualmente residente em Portugal, como Luanah Cruz também utiliza o seu próprio corpo como ferramenta principal de trabalho. Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, ela conta que manipula muito o seu corpo enquanto matéria: “talvez a arte interfira no meu corpo por eu cuidar dele, porque ele é o meu material. Então ele também é imagem, ele também é presença, é energia física, matéria...” (Barros, anexo III, p.196). Sua pesquisa com a performance inicia com a fotoperformance (Idem, p.199), em que a maioria dos seus trabalhos possuem registros fotográficos, e alguns (poucos) em audiovisual. Em seu portfolio online é possível encontrar alguns vídeos promocionais da sua performance mais conhecida, o *Brazilian Strip*, de 2017 (Imagens 24 e 25), um *strip tease* político não-sensual, em que a artista explora uma colagem sonora, que guia seus movimentos. De forma satírica, Barros critica a atual situação política brasileira, a partir do ponto de vista feminino. Voltaremos à *Brazilian Strip* mais adiante.

Antes disso, consideramos importante discutir, mesmo que brevemente, o sentido de humor em seus trabalhos. Em entrevista, ela aponta que nem sempre partiu deste princípio. Desde os primórdios da *body art*, inúmeras artistas mulheres utilizaram a densidade em suas performances, talvez por associarem o feminino às questões densas, como o sangue, que possui tantas simbologias – a menstruação, o nascimento, a morte –, ou talvez por quererem utilizar a densidade como uma forma de contrapor a leveza, característica geralmente associada ao

---

<sup>155</sup> Informação retirada de seu blog/portfolio <https://marianabbr.tumblr.com/> Consultado a 05 de Novembro de 2021.

estereótipo da feminilidade. Gina Pane, Ana Mendieta, Marina Abramovic, entre outras artistas, incorporaram essa densidade em seus trabalhos ao abordar a condição da mulher na sociedade.



Imagens 24 e 25: Fotogramas (1 e 2) de *Brazilian Strip* (Mariana Barros: 2017). Retirado do *Site pessoal da artista* em <https://marianabbr.tumblr.com/post/184227625283/brazilianstrip-performance-show-despindo> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

Mariana Barros conta: “e de repente, era tudo muito denso, uma coisa mulher assim, ainda densa, sabe? Então sempre queria meter um sangue ali no meio” (Barros, anexo III, p.199). A artista relata uma situação que ocorreu, durante o processo criativo de uma performance, que acabou sendo um ponto de virada em sua vida que reorganizou a forma que enxergava o seu trabalho. Em *Arredores do Nó*, a artista trabalhava com metros de cordas e tinha como mote “aonde eu me prendo e em quê eu me seguro” (Ibid.). Ela amarrava várias partes de seu corpo no espaço, testando sua resistência e equilíbrio. Um dia, em uma das vezes que foi sozinha para o estúdio trabalhar na performance conta a seguinte situação:

E... aí teve um momento que eu amarrei meu pescoço e amarrei em outra parte do corrimão da escada, e fui indo pra frente, assim, pra ver até onde eu conseguia ir, nem pensei em nada de mau, nada... nem imaginei que eu poderia me enforcar, engraçado, tava com a corda no pescoço e não sabia que aquilo ia me enforcar. E, fogo... e de repente tava super inclinado já o meu corpo, e meu ouvido, assim, fez um “poc!” acabou meu ouvido, assim... Fez meio que um estouro no meu ouvido [...] fui tirando a corda, e aquilo que tava me enforcando se tornou um colar, um adorno, então já foi... já fez outra relação. Então aquela corda era um monte de coisa. Foi meio que um rompimento, uma morte de uma parte densa, entendi que eu não tava interessada, não precisava dessa densidade, dessa coisa assim... (Barros, anexo III, p.200)

Ou seja, depois que o seu trabalho atravessou os limites de seu corpo, ela modificou a forma que enxergava não só a sua produção artística, mas a si mesma. Para ela, transformar essa densidade em algo leve foi bem importante (Idem, p.201).

Em *Brazilian Strip* (2017), por exemplo, a artista despe, de forma satírica e a partir de “brasilidades” (Idem, p.204), uma figura que, a partida, não é necessariamente feminina, pois em um primeiro momento não sabemos a quem pertence aquele corpo mascarado e vestido. É com o desenvolvimento da performance que construímos a identidade daquele ser: as colagens sonoras são permeadas de dizeres feministas e de manifestação sobre a identidade feminina e o corpo da mulher; sua roupa é despida aos poucos, lentamente aparecendo um corpo dito feminino. Em nenhum momento vemos o rosto da artista, mas, no desenrolar da performance, construímos uma identidade: a da mulher brasileira. Sob o ponto de vista de Barros, uma persona é gerada, produzindo uma imagem fabricada.

Destaco um de seus vídeos de divulgação da performance<sup>156</sup>, em que a artista incorpora o elemento da colagem também na edição do vídeo, fazendo uma construção audiovisual do corpo que performa, que também existe em camadas. Relembramos um pouco da ideia proposta por Sarzi-Ribeiro em *O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo* (2018):

Partimos da hipótese de que o vídeo ultrapassa a condição de dispositivo de registro e documentação performática para se tornar, a partir de uma relação de sinergia com o corpo, um dispositivo performático – máquina para fazer ver e sentir a ação performática, prótese máquina que resulta em um híbrido videocorpo. [...] Neste contexto nos interessam os vídeos cujas narrativas de si mesmo extrapolam o texto fixando-se na imagem e no som (narrativa audiovisual) e na relação do corpo de si mesmo e do outro tendo o vídeo como disparador e provocador de sentidos, local de encontro e constituição de identidade, troca e diálogo, identidade e alteridade: videocorpo (Sarzi-Ribeiro, 2018, p.103)

---

<sup>156</sup> Disponível em: <https://marianabbr.tumblr.com/post/184227625283/brazilianstrip-performance-show-despindo/>  
Consultado a 05 de Novembro de 2021.

Mariana Barros não produz um videocorpo em si, como proposto por Sarzi-Ribeiro, pois não há uma intenção nem entrega da performer em função da câmera, muito menos a de criar uma fusão entre corpo e máquina. Entretanto, o vídeo de divulgação da performance de Barros funciona como uma colagem imagética, a partir do momento em que utiliza registros da performance ao vivo e a gravação da performance realizada especialmente para a câmera, criando um corpo abstrato que toma uma forma eletrônica, construído através dos artifícios do vídeo.

A duração dos planos é extremamente curta, em que as informações são disparadas rapidamente ao espectador. Nos primeiros segundos do vídeo, uma janela de imagem é aberta em cima de boa parte do corpo da artista, contendo o rosto de Barros escondido pela máscara (Imagem 25). A sequência – promovida por uma mixagem de imagens – transfere ao espectador a sensação de que uma identidade está sendo “descolada” da personagem de Barros. Em outro momento do vídeo, a artista opta por inserir as imagens em tamanhos de rácio de aspecto decrescentes, formando uma cascata de frames sobrepostos (Imagem 26). Na figura central, o espectador vê a artista passando uma segunda máscara por sobre o corpo, em *slow motion*, como quem tenta absorver essa identidade satírica através da corporeidade, em movimentos que, a partida, são sensuais, mas que, por conta de todo o contexto da performance, se desloca do seu significado de origem, pairando mais sobre uma conceptualização de uma identidade crítica e satírica. As imagens em camadas, destacadas por muitas cores e movimento, promovem também uma forte espessura da imagem, que solidifica essa ideia de construção visual e conceitual.

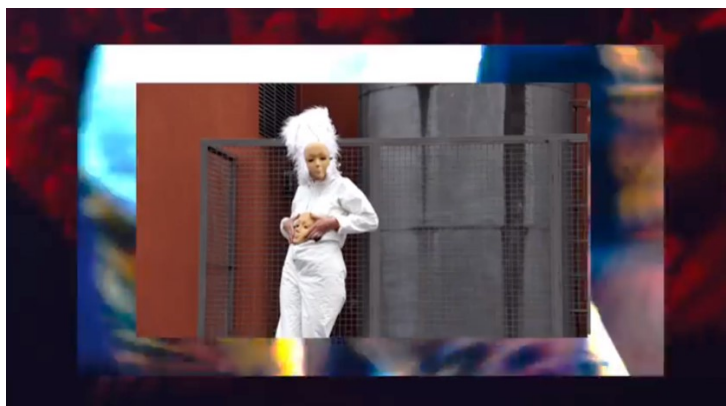


Imagem 26: Fotograma (3) de *Brazilian Strip* (Mariana Barros: 2017). Retirado do *Site pessoal da artista* em <https://marianabbr.tumblr.com/post/184227625283/brazilianstrip-performance-show-despindo> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

Em outro momento do vídeo, a artista, de punho fechado, movimenta seu braço para cima em sinal de resistência, enquanto ouve-se um grupo de mulheres bradando “recatada” que, dado o contexto político da época, muito provavelmente faz referência à onda de manifestações frente a

reportagem da Revista Veja em 2016 que anunciava a esposa do então vice-presidente Michel Temer, Marcela Temer, como “bela, recatada e do lar”<sup>157</sup>. Michel Temer foi o vice-presidente de Dilma Rousseff, que sofreu um impeachment e passou por uma sequência de ataques machistas que feriam sua dignidade. A reportagem da Revista Veja reforçou a ideia de um conservadorismo preconceituoso, que engrandecia os aspectos idealmente “femininos” de Marcela Temer, em oposição à personalidade de Dilma Rousseff<sup>158</sup>.

Dessa forma, através dos artifícios e possibilidades do vídeo (a mixagem de imagens, os efeitos visuais, o som dessincronizado em *off*, bem como a utilização dos trechos da performance realizada tanto para a câmera quanto para o público) Barros produz um vídeo que estende a vida da performance em um fragmento de si, contaminado pela virtualidade da internet. Assim, ela permite o *compartilhamento* (Mello, 2004) de *Brazilian Strip* no ambiente virtual, apesar de não existir ali nenhuma ação interativa direta, apenas algumas possibilidades superficiais que não interferem artisticamente no vídeo, como a oportunidade de seus seguidores comentarem no vídeo, e de outras interações básicas que a rede social oferece. O vídeo não tem a intenção de se tornar uma *videoarte* ou uma *obra* ramificada da performance original, mas, de certa forma, estende a vida da performance ao ambiente virtual, abrindo novas possibilidades de construção imagética e ressignificação dos corpos.

Mariana Barros reconhece as possibilidades do espaço virtual, e comenta: “eu acho que a arte atualmente é um comunicador muito forte. A gente tá falando de imagem, as coisas são tecnológicas, é por aqui que a gente conversa agora, sabe? E tem uma forma, uma possibilidade de difusão” (Barros, anexo III, p.204). Essa entrevista foi realizada por vídeo-chamada, por conta do contexto pandêmico. Tal como mencionamos anteriormente, essa conjuntura acarretou no uso ainda maior das mídias digitais, pela necessidade do distanciamento social a fim de conter a propagação do vírus, causando inúmeros problemas derivados dessa utilização de aparelhos digitais e interação virtual excessiva, que ainda estão sendo investigados, como o aumento da miopia e a fadiga ocular<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Sugerimos a leitura da reportagem da Revista Veja de São Paulo (publicada pela Editora abril), escrita por Juliana Linhares. Edição de 18 de abril de 2016, disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

<sup>158</sup> Sugerimos a leitura de Fátima Zdebskyi, J., de Albuquerque Maranhão Filho, E. M., & Pedro, J. M. (2015). A histórica e as belas, recatadas e do lar: misoginia à Dilma Rousseff na concepção das mulheres como costelas e dos homens como cabeça da política brasileira. *Espaço e cultura*, (38), 225-250.

<sup>159</sup> Recomendamos a leitura do artigo Desideri, L. F., & Tovani-Palone, M. R. (2021). COVID-19 e o risco aumentado de miopia e fadiga ocular digital. *Einstein (São Paulo)*, 19. Disponível em <https://www.scielo.br/j/eins/a/qd7kyTPBjKh5pRptqK6Dtmc/?lang=pt> Consultado a 14 de Novembro de 2021.

Assim sendo, e a partir dos comentários traçados sobre as artistas contemporâneas Luanah Cruz e Mariana Barros, entendemos que o uso do vídeo é um recurso não só extremamente atual, como ainda serve de uma posição privilegiada de comunicador minimamente acessível por um largo grupo de pessoas. Algumas artistas, como as que foram comentadas, exploram e empregam o vídeo em suas extremidades e possibilidades, levando em consideração o espaço virtual. O corpo físico, e principalmente a ideia dele, é desconstruído para ser reconstruído e ressignificado através dessas mediações corpo-máquina. Nesse sentido, o vídeo mantém “o papel de mediação e construção de identidade e crítica social e política” (Sarzi-Ribeiro, 2018, p.103).

# Capítulo 5: A (re)construção do feminino a partir da estética da abjeção nas obras de Daniela Távora

## Introdução

Julia Kristeva desenvolveu o conceito de abjeção em *Powers of Horror: an essay on abjection* (publicado pela primeira vez em 1980) a partir de complexas camadas em sua significação, que serão refletidas durante este capítulo. O abjeto, sucintamente e de acordo com Kristeva, é aquilo que constrói a identidade do sujeito – através da negação do que o próprio sujeito recusa. Está estreitamente ligado aos sentimentos de repulsa, recusa e rejeição – e também à externalização daquilo que não pertence ao sujeito. Judith Butler (1998) relembra que Iris Young em *Abjection and Opression: dynamics of unconscious racism, sexism, and homofobia* (1990) considera que o abjeto pode ser utilizado como estratégia de controle social, sustentando alguns tipos de preconceitos, como o racismo, a homofobia e o machismo. Assim, questionamos: É possível construir uma estética da abjeção e, a partir disso, usá-la como ferramenta de subversão do gênero? O abjeto pode, sequer, ser representado na arte? Levando isso em conta, pode a *aproximação* da abjeção ter um efeito disruptivo? Isto posto, neste capítulo damos a conhecer a artista visual brasileira contemporânea, Daniela Távora, e algumas de suas obras, como *Blasfêmia, substantivo feminino* (2016); *Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura* (2016) e *Nada nobre* (2020). A artista recorre a elementos do cinema de terror e de suas memórias pessoais, principalmente no que diz respeito ao seu contexto social e de gênero, remetendo também a um sentido abjeto, que paira sobre a essência de suas obras.

### 5.1: Micronarrativa e memória

Daniela Távora é artista visual e mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior, tendo o foco da sua pesquisa no vídeo e no feminino. A artista trabalhou durante alguns anos em uma sala de cinema no Brasil, como refere em seu Trabalho de Conclusão de Curso para o título de bacharel em Artes Visuais no Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua experiência trabalhando como projetorista fez com que criasse uma relação muito específica com o cinema. Nessa época, quando ainda realizava projeções em 35mm, conta que tinha o costume

de roubar *frames* de filmes que gostava, já acontecendo o estouro de películas, tendo que parar a sessão para resolver o problema, e que já projetou a película de um filme invertida “para se divertir em sessão cancelada por falta de público” (Távora, 2016, p.7). Ela comenta que nas segundas-feiras costumava ir ao trabalho e projetar alguns filmes “só por amor para os conhecidos cinéfilos da cidade” (Ibid). Essa experiência fez com que tivesse contato com filmes *underground* e com o “cinema de terror ‘à margem’”, descobrindo que poderia, nas palavras da artista, “fazer o vídeo que eu quisesse, onde eu bem entendesse, com a câmera de qualquer amigo e a participação de todos os malucos [...]” (Távora, 2016, p.8).

Ao comentar da sua experiência com o grande público das mostras realizadas de cinema de horror e da grande abertura do gênero para o experimentalismo, diz “para mim é esta plasticidade um dos principais fatores que atraem muito mais a atenção das pessoas. Como artista, este gênero me atrai não só por influência, mas especialmente pela liberdade de criação” (Idem, p.11). É nesse espírito anárquico que a artista constrói todo o seu universo. Tal espírito assemelha-se muito com os vídeos de vanguarda produzidos durante a década de 70, muito também porque ela utiliza o seu universo pessoal, as suas memórias, e o seu próprio corpo como referências principais.

Em entrevista realizada especialmente para esta investigação, a artista explica que a experiência de ter crescido muito livre e rodeada por mulheres foi um dos fatores que mais a influenciou – e ainda influencia – artisticamente. Segundo ela, a sua *micronarrativa*, como ela mesma denomina, contribuiu para uma espécie de fluidez corporal e liberdade criativa, onde teve as mulheres da sua família como referência de poder (Távora, anexo I, p.154). Os diversos programas de televisão brasileiros da década de 1990 e dos anos 2000 também a inspiram:

a primeira história em quadrinhos que eu fiz é sobre uma abdução, justamente porque eu acredito muito nesse universo do fantástico, do terror, da abordagem alegórica das coisas. Então, a minha relação com o meu corpo aparece no meu trabalho, também dessa maneira: alegoricamente. Eu tenho muito essa coisa da imagem televisiva, da coisa da alegoria presente no meu trabalho, por causa dessas experiências (Idem, p.155)

Na maioria de seus vídeos, Daniela Távora faz questão de colocar o seu próprio corpo como objeto de observação, crítica e poder. O seu método atravessa a necessidade de criar com o que se tem em mãos e da forma possível. Traçando uma relação entre a construção alegórica da linguagem do terror e do corpo, ela comenta:

Comecei a perceber que através dessa linguagem alegórica que o terror traz, e esse excesso de maquiagem, esse excesso de... sangue, uma coisa que eu gosto muito de usar no meu próprio trabalho, do corte, da mancha, da tinta que eu pinto o chão e mancho tudo [...] eu acho que são formas muito expressivas de conseguir transmitir algumas potências assim, sabe? Do corpo, até mesmo. E usar o teu próprio corpo como uma ferramenta para o terror. O terror do outros, através do que tu *tá* fazendo com o teu corpo, sabe? (Távora, anexo I, p.155)

Em *Blasfêmia – substantivo feminino* (2016), a artista narra em *voice off* a história de como conheceu o livro da Bíblia. Ela inicia o texto dizendo: *no princípio foi criada apenas uma mãe*<sup>160</sup>, fazendo referência a Gênesis, a partir de uma interpretação própria. Em seguida, ela explica que não teve uma educação religiosa, e que, ainda criança, começou a sonhar com uma cobra que falava, perturbando-a. Sua mãe, então, comenta sobre a existência de Deus, e sugere que a filha reze. A partir daí, ela coloca as suas tentativas de se comunicar com Deus, até que enuncia: *na quinta noite, aos cinco anos, eu descobri que Deus não existe e que a serpente apareceu para me salvar de uma vida mórbida em um paraíso*<sup>161</sup>. Em seu trabalho de conclusão de curso, a artista declara que sua intenção foi “produzir um jogo entre imagens e texto que tivessem uma abordagem política apresentada do meu ponto de vista feminino na sociedade” (Távora, 2016, p.28). Diferente do cinema narrativo clássico, como Kaja Silverman<sup>162</sup> em *The Acoustic Mirror* (1988) aponta, Távora dessincroniza a voz do corpo feminino. Apesar do tom autobiográfico, o qual Silverman aponta como característico dos *film noir*, a artista causa um estranhamento e deslocamento de seu corpo, ao mesmo que causa uma sensação de proximidade do espectador ao sussurrar as palavras. Assim, ela assume o poder e controle do olhar e da percepção do espectador, narrando a sua própria história, através de suas memórias, seu corpo e sua própria voz.

O vídeo inicia com Távora desenhando o que virou uma série de cartas de tarô que ela mesma criou. Todas as cartas preveem uma espécie de maldição para quem a tira. Destaco *A Serpente* (Imagem 27), por ser um símbolo relevante no vídeo, que a artista define como *consciência que*

---

<sup>160</sup> Em *Blasfêmia – Substantivo feminino* (2016) no intervalo de 00’04’’a 00’10’’. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=UcukO9gNbQE> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

<sup>161</sup> Em *Blasfêmia – Substantivo feminino* (2016) no intervalo de 1’48’’ a 1’56’’. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=UcukO9gNbQE> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

<sup>162</sup> Discutimos as considerações de Kaja Silverman acerca da sincronização do som da voz e da imagem do corpo femininos no cinema no Capítulo 2 da presente pesquisa.

*persegue*. No início, a personagem da serpente é apresentada como algo que a perturba, a assusta. No final é a serpente que a salva de *uma vida mórbida em um paraíso*<sup>163</sup>. Entendemos a simbologia dessa construção como: a consciência que antes a incomoda, depois a liberta, salvando-a. Mas seria, então, a consciência de quê? Ou sobre quem? Figurativamente, podemos relacionar com o despertar da condição feminina, em que, no início, pode ser um processo atroz, para depois, gradativamente se tornar libertador.



Imagem 27: *A Serpente* (Daniela Távora: 2016). Ilustração de carta de tarô.

A artista conta que gravou o filme com uma câmera GoPro sem visor, o que agrega à tecnologia “o caráter latente do analógico, pois não se sabe o que foi gravado até o momento em que colocamos o cartão de memória na porta SD do computador e abrimos o arquivo” (Távora, 2016, p.25). Esta é uma característica de seu processo particularmente interessante, pois fornece uma qualidade específica de se relacionar com o próprio corpo e sua representação; aqui, o visor da câmera (inexistente) *não* opera como um espelho, uma ferramenta de feedback instantâneo em que a artista tem a resposta imediata tanto do vídeo quanto da sua imagem presente nele. A falta desse elemento surge como uma caixa de mistérios que só serão desvendados no futuro (uma vez que é a mesma pessoa que filma e que performa), e em que a artista, durante a gravação do vídeo se relaciona dicotomicamente com a sua imagem: primeiro coloca-se entre a ideia e a câmera, através da ação corporal, e depois visualiza o material, pós-ação, criando uma ponte entre a ideia da obra, o corpo na obra, e o resultado final – todos ocorrendo em momentos e dimensões

---

<sup>163</sup> Em *Blasfêmia – Substantivo feminino* (2016) no intervalo de 1’48’’ a 1’56’’. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=UcukO9gNbQE> Consultado a 15 de Setembro de 2021.

diferentes. A praticidade da câmera também entra de acordo com um dos aspectos da forma que opera criativamente, muito a partir da fluidez da própria vida e, com ela, o acaso: “eu vou caminhando e filmando coisas das minhas deambulações” (Távora, anexo I, p.158). Em relação ao método de funcionamento e criação da artista, ela parte de um exercício, em primeiro lugar, observacional, depois reflexivo e só então prático:

eu fico observando todo o território que eu estou, para ver o que eu posso tirar, isso pode se considerar um método [...] depois eu tento enquadrar em algum detalhe mínimo, que tenha me chamado a atenção, e a partir daquilo ali eu vou desdobrando coisas [...] em geral é esse o meu método (Idem, p.158)

Em *Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura* (2016), a artista se inspira em um dos símbolos presentes no filme *O Botão de Pérola* (2015), de Patricio Guzmán, em que o realizador aponta que, no século XIX, os colonos recebiam uma libra para assassinar “povos indígenas nativos, mediante apresentação de orelha, testículo e seio arrancado como prova de captura” (Távora, 2016, p.33). No segundo plano da videoarte vemos uma janela enquadrada e, através dos vidros, a artista nua tomando banho (Imagem 28). A narrativa é construída através dos planos fechados de uma mão que se esgueira tentando alcançar algo (supomos que a mão se movimentava na tentativa de arrancar o seio de uma mulher como prova de captura, como sugerido no título).



Imagem 28: Fotograma (1) de *Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura* (Daniela Távora: 2016). Retirado de <https://youtu.be/TXFpFrpCTV8> Consultado a 14 de Novembro de 2021.

A janela pela qual a artista aparece nua, surge como uma moldura física dentro do próprio enquadramento da câmera. Os vidros são separados por linhas horizontais do desenho da janela, que se assemelham a grades de uma prisão. Por outro lado, sentimos que ali Távora está protegida do ataque de uma mão que parece lhe perseguir. Assim, apesar de parecer vulnerável por estar nua, há um certo tipo de poder intrínseco. Ao comentar sobre a simbologia da mão, a artista declara:

Quis causar tensão com as mãos que se arrastam pelas paredes e tentam nos alcançar para representar as forças que nos calam e colocam diariamente a vida das mulheres em constante perigo, nos deixando paralisadas e em estado de vulnerabilidade. Amarrei com fita adesiva a câmera go pro (que é muito pequena) na palma da minha mão, com uma vela consegui criar um pesado desenho da sombra, vindo em direção as nossas bocas.  
(Távora, 2016, p.34)

Se em *Blasfêmia* a artista utiliza a câmera de ação principalmente como uma forma de suspense em relação ao material gravado, em *Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura* ela adere outra relação. Ao acoplar o objeto em seu próprio corpo, um vínculo é criado: nesse momento, a câmera faz parte do corpo da artista, em que seu movimento é também o movimento da imagem. Nesse sentido, Daniela Távora incorpora, de certa forma, o sentido de videocorpo proposto por Sarzi-Ribeiro (2018), no momento em que a artista exerce uma sinergia do corpo da câmera com o seu próprio corpo, fundindo o movimento.

Em outro plano, a mão fica a contraluz da televisão, que transmite as reações de bailarinas de um programa de entretenimento brasileiro, transmitido aos domingos no período da tarde. Como dançarinas destes programas, as mulheres estão sujeitas a terem seus corpos sexualizados, dispondo neles a simbologia visual do ideal feminino imposto pela sociedade. A mão desliza pela televisão, atravessando também a simbologia presente na imagem dos rostos das mulheres ali representadas (Imagem 29), dando a impressão de que, a partir desse gesto, as bailarinas estão sendo silenciadas.



Imagem 29: Fotograma (2) de *Uma libra por seio arrancado de mulher como prova de captura* (Daniela Távora: 2016). Retirado de <https://youtu.be/TXFpFrpCTV8> Consultado a 14 de Novembro de 2021.

Em *Nada Nobre* (2020), a artista mistura áudios de propagandas antigas com leituras de textos em inglês realizadas por seus amigos. Quanto ao vídeo, ela performa para a câmera algumas ações com um quê ritualístico: passa batom vermelho, enrola-se em papel alumínio, molda-o em seu rosto, e come uma maçã – também envolta em alumínio. Na edição, ela coloca alguns riscos pretos sobre alguns frames: nos planos iniciais em que está nua, censurando seus mamilos; na metade do vídeo, em que toda a sua cabeça e ombros estão enrolados em papel, referenciando, talvez, uma imagem santa. Dos três vídeos aqui apresentados, *Nada Nobre* é o que mais diretamente questiona a condição da mulher na sociedade e o vídeo em que a artista mais aparece em frente a câmera.

Destacamos, entretanto, as cenas da maçã. Num primeiro momento, Távora segura a fruta para a lente da câmera de uma forma que cobre todo o seu rosto (Imagem 30) – o que faz-nos recordar, inclusive d’*O Filho do Homem*, pintura surrealista de 1964, de René Magritte (Imagem 31). Aqui, é possível criar duas relações que culminam no mesmo conceito: primeiro, a simbologia da maçã na Bíblia, que evoca o proibido – e também o desejo. Além disso, a maçã alimenta a vontade do espectador de ver o rosto da artista; de criar uma identificação quase que inconsciente através da forma humana possivelmente mais reconhecível do outro: a sua face. Ambas as associações remetem, então, ao desejo. Mais para a metade do vídeo, a artista morde a maçã – ainda envolvida em papel alumínio – mastigando vigorosamente, provocando uma sensação extremamente desconfortável e específica – sensação essa que pode ser associada à estética da abjeção, como veremos a seguir.



Imagens 30 e 31: Respectivamente: Fotograma (1) de *Nada Nobre* (Daniela Távora: 2020) e reprodução da pintura *Le Fils de l'Homme* (René Magritte: 1964). Imagem 30 retirada de: <https://youtu.be/hmZHDxILFmA> Consultado a 10 de Novembro de 2021. Imagem 31 retirada de <https://www.arteeblog.com/2016/06/a-historia-de-o-filho-do-homem-de-rene.html>

Antes de continuarmos a explorar *Nada Nobre*, procuramos entender o conceito da abjeção, desenvolvido por Julia Kristeva, que servirá de referência para a análise da videoarte no sentido de como a artista aborda e representa o *feminino*.

## **5.2: O enfrentamento do indivíduo a partir da negação como construção do feminino**

Julia Kristeva foi uma das primeiras pesquisadoras, geralmente associada ao pós-estruturalismo, que desenvolveu o conceito da abjeção, difundido através da obra *Powers of horror: an essay on abjection*, escrita originalmente em francês no ano de 1980, tendo sido traduzida para o inglês – carecendo até hoje de uma tradução para a língua portuguesa. Nas notas do tradutor (Leon S. Roudiez), ele inclusive afirma “conforme a escrita de Kristeva evolui, ela também exhibe uma maior variedade de tons. Neste ensaio, inclui o coloquial e o formal, o lírico e o prosaico, o concreto e o abstrato” (p.vii-viii, tradução nossa<sup>164</sup>). Como o próprio tradutor confirma, a escrita de Kristeva em *Powers of horror* possui, acima de tudo, um caráter subjetivo, em que muitas vezes a própria ambiguidade de algumas expressões podem se perder dentro da tradução, na tentativa de manter o estilo da escrita. Posto isto, e sem almejar examinar minuciosamente a obra da autora,

---

<sup>164</sup> Do original: “as Kristeva’s writing evolves, it also displays a greater variety in tone. In this essay it includes the colloquial and the formal, the lyrical and the matter-of-fact, the concrete and the abstract”. Em Kristeva, J. (1982). *Powers of horror* (Vol. 98). University Presses of California, Columbia and Princeton.

recolhemos alguns pesquisadores que sintetizaram o pensamento de Kristeva (preferivelmente aos que escreveram em língua portuguesa), concentrando ao que nos interessa na presente pesquisa, além de alguns trechos do próprio texto da autora, traduzido para o inglês.

Rosa Gabriella, pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia, ao sintetizar o pensamento de Julia Kristeva, afirma que

Abjeta é uma substância com uma carga psicológica, frequentemente imaginada, que existe entre um sujeito e um objeto; algo ao mesmo tempo estranho e intimidante, que expõe a fragilidade daquele sujeito, bem como uma distinção entre aquilo que lhe é interior e exterior [...] a abjeção é uma condição na qual a subjetividade é perturbada e que se expressa na arte por meio de situações e objetos chocantes, dejetos, detritos e escatologia. Segundo Kristeva, o abjeto é uma condição da qual o sujeito precisa se livrar para poder se tornar sujeito. Uma condição estranha e íntima ao mesmo tempo, próxima demais, que toca na fragilidade de nossos limites, uma espécie de desafio à repressão e à sublimação (Gabriella, 2016, p.237)

Ou seja, a abjeção é limítrofe entre aquilo que o sujeito é e o que ele não é, pois, segundo a teoria de Kristeva, a constituição do eu, da identidade de um indivíduo, ocorre muito a partir da negação que [o próprio sujeito] concebe. Dessa forma, a abjeção aconteceria na reação do sujeito frente aquilo que ele rejeita. Esse elemento, no entanto, “seria antes de tudo um sentimento de náusea, de repulsa e de desgosto causado pelo enfrentamento do indivíduo com aquilo que vive na fronteira entre o ‘eu’ e o ‘outro’, emanado do sentido das pessoas de ordem biológica, social ou espiritual” (Oliveira, 2020, p.192).

Outras autoras vão recuperar o conceito do abjeto para explicar questões sociais relacionadas ao gênero. Como Butler (1998) em *Problemas de gênero*, que interpreta a teoria de Kristeva da seguinte maneira: “a construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (Butler, 1998, p. 191). A autora também relembra Iris Young, filósofa e cientista política que também pesquisava a teoria feminista e o gênero, citando-a:

Em sua apropriação de Kristeva, Young mostra como a operação da repulsa pode consolidar “identidades” baseadas na constituição do “Outro”, ou de um conjunto de Outros, por meio da exclusão e dominação. O que constitui mediante divisão os mundos “interno” e “externo” do sujeito é uma fronteira e divisa tenuemente mantida para fins de regulação e controle sociais [...] (Butler, 1998, p.191).

Ou seja, para Young, a abjeção – que é associada diretamente a “operação da repulsa” pode ser uma ferramenta de controle dos corpos sociais – sujeitos em uma sociedade. Designar que um objeto, sentimento, ou característica pertencente a um indivíduo tem um sentido abjeto, ou desperta a abjeção no outro, faz com que, através disso, sejam determinados também os espaços sociais que aquele corpo pode ocupar. Butler termina essa parte do livro colocando algumas questões que nos serão pertinentes para a discussão, dizendo que:

A questão crucial não é como essa identidade foi internalizada – como se a internalização fosse um processo ou mecanismo que pudesse ser descritivamente reconstruído. Em vez disso, a pergunta é: de que posição estratégica no discurso público, e por que razões, se afirmaram o tropo da interioridade e binário disjuntivo interno/externo? Em que linguagem é representado o ‘espaço interno’? Que tipo de representação é essa, e por meio de que imagem do corpo é ela significada? Como representa o corpo em sua superfície a própria invisibilidade das suas profundezas ocultas? (Butler, 1998, p.191-192).

Tais questões apresentadas por Butler estão diretamente ligadas com a (re)significação do corpo – entrando nas problemáticas que envolvem a sua representação. Rosa Gabriella, ao adentrar nas conceptualizações do abjeto na arte, indaga:

mas será que o abjeto pode mesmo ser representado? Se o abjeto é o oposto da cultura, como pode ser exposto na cultura? Se ele é aquilo que resiste à forma, como pode ser representado? [...] uma resposta possível consistiria em acreditar que a arte pode se aproximar do abjeto quando se aproxima muito dele e quase que o toca, ou o flagra. Outra

opção seria a de afirmar que a arte pode apenas simular ou mimetizar o abjeto. (Gabriella, 2016, p.239)

Entendemos, então, que o abjeto por si só é de uma natureza subversiva, como explicita Julia Kristeva, no trecho: “por meio dessa experiência, todavia, administrada pelo Outro, ‘sujeito’ e ‘objeto’ se afastam, se confrontam, entram em colapso e recomeçam – inseparáveis, contaminados, condenados, na fronteira do assimilável, pensável: abjeto” (Kristeva, 1982, p.18, tradução nossa<sup>165</sup>). Estendendo essa linha de pensamento, Young (1990) afirma:

A dissolução do imperialismo cultural, portanto, requer uma revolução cultural que também acarreta uma revolução na subjetividade. Ao invés de buscar a totalidade de si, nós que somos os sujeitos dessa sociedade plural e complexa devemos afirmar a alteridade dentro de nós mesmos, reconhecendo que, como sujeitos, somos heterogêneos e múltiplos em nossas aflições e desejos. As práticas dos movimentos sociais de conscientização, eu sublinho, oferecem modelos iniciais de métodos de revolução do sujeito (Young, 1990, p. 124, tradução nossa<sup>166</sup>).

Tentaremos agora aplicar a teoria da abjeção no trabalho de Daniela Távora, de forma a entender como uma *estética da abjeção* pode funcionar, na prática artística, como um elemento subversivo e de ressignificação quanto ao feminino.

### **5.3: A dimensão libertadora através da aproximação com o abjeto**

Retornemos à *Nada Nobre* (Daniela Távora: 2020): o corpo da artista, além do papel em alumínio (que se manifesta em toda a extensão da obra), são dois elementos que podem ser interpretados como as principais ferramentas com as quais Távora desenvolve e performa uma *estética da*

---

<sup>165</sup> No original: “Through that experience, which is nevertheless managed by the Other, ‘subject’ and ‘object’ push each other away, confront each other, collapse, and start again – inseparable, contaminated, condemned, at the boundary of what is assimilable, thinkable: abject”

<sup>166</sup> No original: “The dissolution of cultural imperialism thus requires a cultural revolution which also entails a revolution in subjectivity. Rather than seeking a wholeness of the self, we who are the subjects of this plural and complex society should affirm the otherness within ourselves, acknowledging that as subjects we are heterogeneous and multiple in our affiliations and desires. Social movement practices of consciousness raising, I note, offer beginning models of methods of revolutionizing the subject.”

*abjeção*. Ou seja, a obra possui elementos que recorrem ao conceito de abjeção, principalmente no diz respeito a negação do sublime e a ao sentimento de repulsa, mas que acabam por tão somente vincularem-se, não necessariamente sendo algo explicitamente *abjeto* em si, mas despertando um sentimento que atravessa o sentido da abjeção em um sentido geral (Imagem 32).



Imagem 32: Fotograma (2) de *Nada Nobre* (Daniela Távora: 2020). Retirado de: <https://youtu.be/hmZHDxILFmA> Consultado a 10 de Novembro de 2021.

Dessa forma, o abjeto na obra de Távora permeia como um conceito; uma intenção de representação. Seu corpo é, invariavelmente, o elemento principal do vídeo e da “narrativa” criada, levando o espectador a associar tal sentimento abjeto que permeia toda a obra ao seu corpo – dito e aceito como feminino. Podemos dizer até que, tendo em vista as suas referências estéticas e técnicas, um dos conceitos que permeia todo o seu processo artístico é o abjeto; como reafirmam, por exemplo, as suas escolhas de câmeras digitais de baixa qualidade (*webcams*), ou as suas menções aos filmes B e ao cinema de horror independente. A sua procura não é pelo sublime, mas sim pelo estranho, que muitas vezes se reporta através das margens, como declara a própria artista, ao falar sobre o terror e o horror “[...] são formas muito expressivas de conseguir transmitir algumas potências [...] do corpo, até mesmo. E usar o teu próprio corpo como ferramenta pro terror. O terror dos outros, através do que tu tá fazendo com o teu corpo, sabe?” (Távora, anexo I, p.155).

Assim, em *Nada Nobre*, Távora alude o abjeto de uma forma subjetiva, sendo que à medida que assistimos ao seu corpo autorrepresentado performando um número de ações, formamos no subconsciente uma dimensão libertadora do corpo da artista. Não concebemos como abjeto em si o corpo da artista porque este nunca é realmente submetido a uma condição *realmente* abjeta. A

cena em que a artista morde a maçã é quando ela chega mais perto da abjeção, aproximando-se sutilmente – isso porque é a cena que mais causa um desconforto e estranheza. O papel alumínio que envolve a maçã retira o referencial imagético da condição que aproxima a fruta do “vivo”. A artista morde, mastiga e engole a maçã, e junto o papel, oferecendo ao espectador uma experiência estética abjeta, que possivelmente sentirá repulsa dessas ações.

Entretanto, encarando a sequência de planos em um sentido mais simbólico, ao associarmos a maçã ao desejo, e conseqüentemente a uma ideia do corpo (feminino), a ação da artista torna-se, de certa forma, antropofágica. Ali, Távora *se alimenta* do corpo feminino inventado, imaginado, padronizado e desejado – tanto pela sociedade em um sentido mais genérico, quanto, e especificamente, pelo homem. Ela manipula o corpo feminino abjeto – compreendido aqui como aquele não aceito pela sociedade, fora do padrão, não necessariamente em sua forma, mas principalmente em sua existência – como meio de se aproximar de um sentimento abjeto, e através disso – de uma repulsa simbólica – ressignificar a sua identidade.

Outras artistas já haviam se aproximado do sentido de abjeção, principalmente ao utilizar fluidos corporais para a criação de obras, como Ana Mendieta em *Body Tracks* (1982), que utilizou sangue animal para fazer dois rastros de sangue na parede com seus braços (Imagem 14); ou ao performar cenas explícitas de violência, em *Untitled: Rape Scene* (1973), obra realizada com a intenção de posicionar-se politicamente sobre o estupro e assassinato de uma estudante, Sara Ann Otten, ocorrido na Universidade de Iowa (na qual era aluna) no ano de 1973.

Gina Pane (1939-1990) também trabalhou em um sentido parecido. Em *Azione Sentimentale* (1973), a artista coloca espinhos de rosas na extensão do braço e corta a palma de sua mão com uma navalha, numa tentativa de reconstruir a rosa. Enquanto isso, são lidas cartas entre duas mulheres, em francês e em italiano. Através da representação da dor, da repulsa causada no espectador sobre a ação da artista, Pane questiona o status do corpo da mulher na sociedade.

Com base no que foi comentado, entendemos que uma possível via de subversão do gênero pode ser através do sentido da abjeção, mais precisamente da sua aproximação, ou ainda na tentativa de agregar à estética da obra um aspecto abjeto, mesmo que se apresente subjetivamente (em maior ou menor grau) no resultado final. As obras de Daniela Távora questionam, a partir do ponto de vista feminino, a construção da realidade, utilizando da sua imagem e do seu corpo como ferramentas de ressignificação de sentidos.

## Conclusão

*Se, nessas condições, ainda houver um dia seguinte, ele não poderá ocorrer às custas de alguns, sempre os mesmos, [...] ele só poderá ocorrer ao custo de uma ruptura gigantesca, produto de uma imaginação radical. Um mero remendo não será suficiente. No meio da cratera, será preciso reinventar literalmente tudo, começando pelo social [...]*  
- Achille Mbembe, 2020

Ao fim de três anos de pesquisa, sentimos maior proximidade com as palavras do teórico político e filósofo contemporâneo Achille Mbembe, no sentido de desejarmos e vermos a necessidade, por mais utópico que possa parecer, de uma profunda reinvenção social. No primeiro capítulo da tese, confirmamos a hipótese inicial de investigação, de que “a construção da identidade de gênero, especialmente no que diz respeito a mulher, foi realizada a partir de interesses que resguardam a posição privilegiada do homem na sociedade, evidenciando a necessidade do surgimento de movimentos de luta pelos direitos e reconhecimento de minorias sociais, como foi o caso dos movimentos feministas” (H1). De maneira sucinta, percebemos que a luta feminista vem identificando, desde o século XX, problemáticas acerca da construção da identidade da mulher. Refletimos, através de autoras consagradas como Simone de Beauvoir e Judith Butler acerca de como essa fabricação é operada. Em uma investigação que une principalmente aspectos sociológicos à expressão artística, numa tentativa de dialogar com leitores desses e de outros campos de pesquisa, e também de edificar uma análise interdisciplinar, constatamos a necessidade de compreender, ainda que de forma geral, mas objetiva, as contextualizações históricas que envolveram os principais objetos de pesquisa. Daí a abordagem ao contexto em que surgiu o feminismo e o modo como se desenvolveram os seus ideais durante o século passado.

Na continuidade do estudo, fomos consolidando um corpus com o qual nos fomos deparando, que constitui um ciclo de representação artística e identificação que também elas se consolidam, reforçando a invisibilização da mulher na sociedade e na Arte, e confirmando a segunda hipótese apresentada (H2). Percebemos que, na idealização da genialidade artística, por norma conferida apenas a sujeitos do sexo masculino, estão subjacentes privilégios de gênero e de classe.

Verificamos que, no caso do cinema, desde a sua origem que houve mulheres a assumir diversas funções, não só representadas em tela na posição de atrizes, mas também como roteiristas, diretoras e cinematógrafas, para referir apenas alguns exemplos de atividades e funções por elas desempenhadas atrás das câmeras. Por outro lado, os cineastas que foram reconhecidos foram maioritariamente homens, os quais produziram obras em que a espectadora mulher pode

encontrar dificuldades em se identificar com a personagem feminina, geralmente concretizada a partir de estereótipos de gênero, que desfavorecem uma possível subjetividade feminina. Isso nos levou a comprovar a terceira hipótese de orientação da pesquisa: “Faz-se necessário superar o olhar bilateral ou binário do espectador no Cinema, referindo àquele que se reduz a dois polos: *olhar masculino* ou *olhar feminino*, visto que essa pressuposição infere em uma interpretação firmada através de pré-julgamentos normalmente equivocados” (H3).

Como consequência da formulação e da verificação das três primeiras hipóteses sugeridas, comprovamos ainda uma quarta hipótese: “O cinema comercial pressupõe o interesse e desejos do espectador masculino, por isso há a necessidade de se investigar como ocorre a identificação da espectadora feminina, a fim de compreender os ciclos de representação e identificação da mulher” (H4). Dessa forma, e sem pretender adentrar muito mais nas questões do cinema, por não ser esse o nosso foco de pesquisa, verificamos a sexta hipótese: “Parte das teorias feministas do cinema podem ser aplicadas para a análise de obras do campo da videoarte” (H6). Nesse sentido, e de forma a respaldar tanto a sexta quanto a quarta hipótese dessa pesquisa, os estudos suportados na psicanálise da pesquisadora Laura Mulvey acerca das relações de prazer, desejo, *voyeurismo*, fetichismo, falocentrismo, personagem feminina e identificação no Cinema nos foram especialmente caros à pesquisa, reiterando o pensamento de teóricas que a antecederam, como Beauvoir e Butler. Autoras como Ann Kaplan e Mary Ann Doane reiteram que a psicanálise e a semiologia, apesar dos seus papéis significativos como ferramentas na análise cinematográfica feminista, podem gerar discursos opressores. É nosso dever, nestas pesquisas, manter a atenção e o questionamento, de modo a evitar cair em tais discursos, ou respaldá-los.

Reconhecemos, ao longo da preparação deste trabalho, alguns artifícios de identificação da espectadora no Cinema: é o caso do desenvolvimento do conceito de mascarada (*masquerade*) proposto por Doane, que sugere que a espectadora interprete a imagem da mulher na tela como uma máscara, propondo também o controle do olhar por parte da personagem feminina. Ao caracterizar um possível artifício de desconstrução, comprovamos a quinta hipótese: “A empatia pode ser um vantajoso recurso de identificação na obra de arte, sendo a autorrepresentação um instrumento bastante eficaz” (H5). Para tanto, fundamentamo-nos essencialmente nas ponderações realizadas pela filósofa Edith Stein acerca do tema da empatia, compreendendo sua profunda relação com a experiência vivida através do corpo.

Passámos depois a descrever acontecimentos que tiveram lugar durante o período do surgimento e do desenvolvimento da videoarte, procurando conhecer as circunstâncias que favoreceram a ascensão de mulheres videoartistas como Martha Rosler, Hannah Wilke, Carolee Schneemann,

Joan Jonas, Ana Mendieta, Leticia Parente e Valie Export. Analisamos algumas de suas principais obras, selecionadas a partir da restrição da pesquisa até ao conjunto de objetos de videoarte realizados por mulheres, que partiram da autorrepresentação através da exploração de seus próprios corpos, e que foram produzidos com o intuito de desconstruir o estereótipo visual da mulher. Assim, conjugamos a teoria discutida até então na análise dessas obras, recorrendo, sempre que possível, ao discurso direto das artistas em questão.

Tentamos compreender as particularidades da videoarte, fazendo-a distinguir do cinema, a partir dos escritos de Philippe Dubois, que considera o vídeo como um estado, um processo. Dessa maneira, em seguida, identificamos o vídeo em sua contemporaneidade, a partir das propostas de Christine Mello, o que nos levou a confirmar a sétima hipótese da pesquisa: “Atualmente, a videoarte expandiu ainda mais as suas possibilidades e fragmentações, em confluência com as mídias digitais e a internet” (H7). Recorremos, então, a duas artistas contemporâneas, Luanah Cruz e Mariana Barros, que evidenciaram as proposições de Mello sobre a confluência do vídeo em diversos estados.

Por último, dissertamos sobre a ideia formulada na oitava hipótese desse estudo: “A subversão da identidade de gênero pode ser realizada por meio da arte do vídeo, a partir de recursos como a *estética da abjeção*, de forma não limitativa a outras estratégias, desde que sempre buscando, por parte da artista criadora, a ressignificação dos termos relativos à subjetividade feminina, no que diz respeito ao desmantelamento do ciclo de representação e identificação da mulher” (H8). Para tal, embasamo-nos nas conceptualizações acerca da abjeção, propostas por Julia Kristeva, aplicando essa teoria às obras de Daniela Távora e sugerindo que a videoartista expõe elementos que aproximam suas obras de uma estética da abjeção, em prol de uma reconfiguração dos modos de operação de sentido no que concerne o feminino.

Podemos afirmar que, no decorrer desta pesquisa, propusemos algumas abordagens, tanto de cariz técnico quanto estético, que se comprovam passíveis de realizar artisticamente (como ficou claro principalmente a partir das obras analisadas) por artistas do vídeo. Concluímos, assim, que a diferença de suporte e de modo de expressão e operação pode permitir subverter estereótipos de gênero, e até mesmo propor novas formas de olhar e de definir a mulher. Por ser uma via artística mais acessível do que o cinema (acima de tudo, tendo em conta os constrangimentos de acesso e de custo), o vídeo, quando conjugado com a arte, pode ser uma ferramenta de disrupção e de reconstrução de subjetividades.

Concluímos num tom otimista esta etapa de investigação teórico-científica: acreditamos que, através dela e das hipóteses colocadas, discutidas, confrontadas, assim como pela referenciação

de obras relevantes de artistas da vídeoarte, estaremos a abrir espaço para futuros projetos que conciliem a teoria estudada na prática artística, permitindo que novas artistas e pesquisadoras (re)criem processos e espaços de visibilidade que solidificam uma igualdade de gênero.

# Anexos

## Anexo I: Entrevista com Daniela Távora

*Anna Clara Petracca:* Muito obrigada por ter aceitado o convite. Essa entrevista vai ser colocada na minha tese de doutorado e... posso já começar?

*Daniela Távora:* Pode, antes de qualquer coisa eu queria também agradecer muito. Eu acho que... assim como tu também tá me dando essa oportunidade de falar sobre os meus trabalhos e acho que assim que a gente vai funcionando como uma corrente de mulheres que vai falando uma do trabalho da outra. Acho isso muito legal.

*Anna Clara Petracca:* Maravilhosa. Então... antes de mais nada, eu queria saber: para você, o que significa ser mulher?

*Daniela Távora:* Eu acho que... é uma coisa que... é muito difícil explicar pra quem não é mulher, mas quando a gente é mulher e se reconhece... estando já assim... um pouco mais desconstruída, um pouco mais... dentro de si mesma, a gente consegue se reconhecer, e é uma condição muito única e especial, no entanto muito sofrida porque a sociedade não nos permite muito... tipo, eu já trabalhei em áreas do cinema, assim como... operacional em que sendo mulher tu é discriminada e as pessoas ficam fazendo deboche com a tua cara, se tu vai saber mexer no controle remoto ou não... é bem complexo... e a partir dessas nossas vivências a gente tem um trabalho específico artístico... tal qual a gente acaba se encaminhando, assim, sabe? Uma coisa que uma vez uma japonesa artista me falou, que se chama... Kyoko Yamashita.. ela me falou, tipo assim: “a vida me empurrou pros redutos, onde eu me encontrei como pessoa”, sabe? Por ser esquisita ela foi indo pra lugares de pessoas não-binárias, porque ela como pessoa já era não-binária, assim... visualmente, né? Então, enfim... Acho que é isso. Somos empurradas pra redutos nos quais nos encontramos como artistas e com colegas artistas também, que eu acho que é muito importante.

*Anna Clara Petracca:* E qual é a tua relação com o teu próprio corpo? Como essa - e daí, além disso - como que essa tua relação se transformou de acordo com a tua experiência artística?

*Daniela Távora:* Ah sim. É fundamental eu... começar falando da minha experiência artística porque foi a partir do meu verdadeiro... meu mergulho na experiência artística. Quando eu comecei a fazer o Instituto de Artes em 2009, aqui em Porto Alegre, foi que eu me reconectei com algumas coisas da minha memória pessoal que ficaram guardadas, assim, da minha infância, das minhas relações com a natureza, das minhas relações com as mulheres com as quais eu convivia, porque a minha família sempre foi só de mulheres... Eu tinha um irmão, mas é... irmão não conta,

porque irmão é mulher também. Enfim, era uma família onde nas situações de poder eram só mulheres, eram as minhas avós, as minhas tias, a minha mãe, entende? Então tipo... quando eu comecei meu trabalho de artes, eu comecei a me encaixar muito dentro daquela coisa da micronarrativa pessoal, porque eu me encanto muito por isso. Eu acho que isso tem muito a ver com, hoje em dia, essa coisa do lugar de fala também, porque afinal de contas, cada um de nós tem um local e uma experiência, e uma vivência, nenhuma vivência igual a outra, nenhum meio igual ao outro, então eu comecei a me relacionar com isso.

Aí veio a questão de como eu me relaciono com meu corpo. Eu sou uma pessoa que tem o TDAH. E... tipo, a minha mente e o meu corpo são a mesma assim como em todo mundo, mas eu não acho que seja uma coisa, assim, que tenha como separar pra mim. Então, eu tive uma infância muito tranquila no meio do mato, sabe? Podendo ficar a tarde inteira batendo com um pedaço de pau numa pedra se eu quisesse. Então, tipo, isso contribuiu muito pra minha própria... fluidez com meu corpo, assim, sabe? Pra que eu pudesse conseguir escalar coisas, pra que eu me aventurasse mais, pra que eu entrasse na água gelada, pra eu conhecesse o mato. E isso vem, eu trago muito essa bruxaria, que é uma herança da minha avó, dessa criação que ela teve comigo, bem da minha micronarrativa mesmo, que é o que eu abordo sempre no meu trabalho, a minha relação com o espaço. E vem dessa relação com o corpo, que é uma relação de família, de família feminina. Muitas mulheres. E minha avó era muito bruxa, assim... ela tinha esse *rolé* com a natureza, ela cuidava, ela plantava, ela conhecia, ela fazia chá, então tinha toda essa coisa mais... e uma criação muito livre, sabe? Tipo, tive uma liberdade muito grande, assim, na minha criação. Isso... fez bastante... contribuições para que eu conseguisse chegar nesse ponto.

*Anna Clara Petracca:* E como que você percebe a influência das artes da imagem (da fotografia, do cinema) na tua percepção, no teu próprio corpo e na construção da tua própria identidade? Assim, coisas que você viu quando era criança, antes de construir toda, é... antes de toda essa construção que veio depois de uma experiência mais... de maturidade e crescimento que você foi se relacionando também com as artes e foi encontrando esse lugar do teu corpo, do feminino, da tua identidade, antes disso, o que que você viu, o que que você experienciou imageticamente das artes da imagem, nomeadamente do cinema e da fotografia, que você vê que impactou, assim, nessa tua relação?

*Daniela Távora:* Então, bah... As tuas perguntas são muito boas, não sei se eu tô conseguindo te responder à altura porque eu sou muito *brisada*, mas enfim. Eu tinha uma influência muito engraçada, que era a televisão e o rádio. Eu era uma criança, assim, bem... *maloqueira*, sabe? É... Então eu assistia à TV de tubo que passava só o 12, o 7 e o 10, não passava nem o 5, que é o SBT.

Então era a *Globo*, *TVé*, que era a TV local, que era uma alternativa, e também, eram os únicos canais que eu assistia. Então eu via bastante novela com a minha avó, e eu também assistia muito... programa de cultura que passava no canal da *TVé*, que até retransmitia coisas que eram as produções do Canal Brasil, alguns programas do Marcelo Taz, tipo Castelo Rá-Tim-Bum, enfim, essas coisas. E tinha vários seriados que passavam... assim, que eram esquisitos então eu fui meio que me influenciando por coisas muito comuns, assim... Tipo... coisas do tipo... ver a autópsia do ET no *Fantástico*, por exemplo. Isso foi uma coisa marcante pra mim, porque eu fiquei tão impressionada com as imagens, sabe? Depois que eles passaram, eu comecei a ir na Biblioteca Pública na cidade pra pesquisar e ler a *Revista UFO*. Aí, a partir da *Revista UFO*, eu comecei a *brisar* muito nisso e ver essas histórias de vampiro, e de alienígena... E a primeira história em quadrinhos que eu fiz é sobre uma abdução, justamente porque eu acredito muito nesse universo do fantástico, do terror, da abordagem alegórica das coisas. Então, a minha relação com o meu corpo aparece no meu trabalho, também dessa maneira: alegoricamente. Eu tenho muito essa coisa da imagem televisiva, da coisa da alegoria presente no meu trabalho, por causa dessas experiências.

*Anna Clara Petracca:* Na tua biografia no teu site você coloca, e daí agora parafraseando um trecho do texto, que você “se apropria da linguagem cinematográfica do horror e do terror, norteadas de abordagens fantásticas de memórias pessoais.” E daí entra também um pouquinho do que você já tava falando. Eu gostaria de saber um pouco mais dessa relação do horror e do terror, e também a questão da memória nos teus trabalhos.

*Daniela Távora:* Pois então, eu acho que o terror entrou na minha vida... sempre pelo cinema, assim. Tipo, eu tive contato com vídeo, que na verdade é o que acabou me atraindo mais pelo cinema. E eu, quando criança, como eu te falei, eu via muita TV. Eu esperava as pessoas da minha casa dormirem pra ligar a TV, e ficar a noite assistindo a filmes de terror. Comecei a perceber que através dessa linguagem alegórica que o terror traz, e esse excesso de maquiagem, esse excesso de... sangue, uma coisa que eu gosto muito de usar no meu próprio trabalho, do corte, da mancha, da tinta que eu pinto o chão e mancho tudo, e... sabe? Isso tem muito a ver com essas referências também, sabe? Tipo... então, isso foi uma coisa que tu perguntou sobre o terror e o horror, então eu acho que são formas muito expressivas de conseguir transmitir algumas potências assim, sabe? Do corpo, até mesmo. E usar o teu próprio corpo como uma ferramenta pro terror. O terror dos outros, através do que tu tá fazendo com o teu corpo, sabe?

Tipo... são também algumas relações que eu tenho até com o próprio trabalho da Valie Export, ou da Marina Abramovic, ou até da própria Carolee Schneemann também, eu adoro ela, mas ela não

tem tanto essa relação [com o terror]... A Letícia Parente também que eu acho incrível, trabalha com *Marca Registrada*... Eu gosto muito dessa coisa do trabalhar com o corpo nesse sentido... Que mais que você tinha perguntado mesmo? Me perdi. Me perdi na tua pergunta.

*Anna Clara Petracca:* Era mais ou menos isso mesmo, um pouco da questão das inspirações com o horror e com o terror e da memória também.

*Daniela Távora:* Ah sim, a memória. Pois então. A memória pra mim vem muito nessa coisa muito, como é que eu vou te explicar? É... Eu percebo que hoje em dia as pessoas podem contar as suas próprias histórias assim, sabe? Acho que hoje em dia nós não somos mais, assim, como pessoas... Acho que existe espaço pra todas as diversidades, assim. E dentro dessas diversidades é também a diversidade que existe entre cada uma pessoa. Se todas as pessoas, tipo... fossem artistas, todas elas produzissem os seus vídeos e postassem... isso seria incrível. Pena que nem todas as pessoas fazem, porque cada pessoa dá um filme, cada história pessoal dá um livro, dá uma história legal, no mínimo, sabe? Uma história ótima. Uma pessoa tem uma história boa pra contar por pior que a pessoa seja, por pior que tenha sido a vida dela, ou por mais curta, sabe? Mesmo que ela tenha morrido muito jovem, mas enfim. E eu acho isso é muito importante no sentido, realmente, da memória. Da memória de quem eu sou, mas da memória de quem eu sou dentro de que espaço, né? Dentro de que contexto? Então o contexto também é uma coisa que eu trabalho bastante, gosto muito de contar onde é que eu tô, que lugar é esse, sabe? Gosto muito de trabalhar com essa paisagem, assim. Faz parte, também.

*Anna Clara Petracca:* E tem alguma artista contemporânea que você se inspire hoje em dia?

*Daniela Távora:* Olha, tem muitas. Muitas artistas contemporâneas que eu gosto bastante, mas eu vou sempre ficar puxando bem a brasa pro assado mais aqui, Brasil, até bem bairrista mesmo, falar das gurias de Porto Alegre. Eu gosto muito do trabalho da Marion Velasco, que é uma artista que trabalha também com performance e arte sonora, e o trabalho dela é muito direcionado pra essa questão do espetáculo sonoro, ação e vídeo. Então, na função do trabalho dela assim, todo, tem uma relação muito grande de referência com o trabalho da Yoko Ono, que é uma artista que eu acho incrível. Também é uma grande artista – não sei se eu posso dizer contemporânea porque a gente, é... ela trabalha desde 1950, ela é uma pessoa que deu um pontapé na porta pela qual a gente tá passando hoje, sabe, eu acho – mas considerando a Yoko Ono e considerando a Marion, essa vertente da... arte sonora junto com o vídeo. Também gosto muito da Elaine Tedesco, que trabalha com vídeo muito dentro da ideia de remasterização de uma tecnologia para a outra, os resultados estéticos que causam na tela e na superfície, nas camadas, diante desse tipo de intervenção, e principalmente comparações que ela faz entre os trabalhos de vídeo que ela

produzia nos anos 80, com analógico que ela depois passava pro VHS, que hoje em dia ela passou pro digital... e que ela retrabalha, recoloca com trabalhos contemporâneos e que já são produzidos com tecnologias atuais que são muito melhores, enfim... E também, não sei mais... tem mais tempo pra citar mais?

*Anna Clara Petracca:* Tá ótimo, pode se sentir livre pra citar quantas você quiser e quem você quiser, pode ficar livre mesmo.

*Daniela Távora:* Eu gosto muito também do trabalho da Adriana Varejão, vou ser bem... Como posso dizer? Previsível agora, porque é uma mulher que eu acho que tem um trabalho incrível, assim... O trabalho dela lá no Inhotim assim, muito incrível o trampo dela... Justamente porque trabalha também com essa coisa da memória, de onde que a gente veio. Ela trabalha com azulejo, [sic] com o que que tem dentro da parede, né? Essa coisa do sangue que pulsa nas coisas, né? Eu acho isso interessante também. Eu acho legal aquela... artista que eu esqueci o nome... que trabalha com aquele negócio que é... que todo mundo quando fala que é videoperformance ou que é performance, ela diz que não é... ela trabalha com a fuleragem. Como é que é o nome daquela artista? Ah! Aquela artista é muito *top*, só que eu não lembro do nome dela. Eu vou procurar aqui no *Google*, vou avacalhar a tua entrevista.

*Anna Clara Petracca:* Não tem problema.

*Daniela Távora:* Fuleragem... Olha aí. Fuleragem. Deixa ver se eu acho... Ah, não consegui achar. Eu acho que é... Bom, quando eu achar te digo, a gente coloca no teu vídeo, com aquela...

*Anna Clara Petracca:* Não tem problema... Uma outra coisa que eu gostaria de saber sobre o teu trabalho, é: como você trabalha com o acaso? Se você permite o acaso nas tuas obras, no teu processo criativo, e como isso funciona, também... considerando que você trabalha com ferramentas que, enfim, webcam, *GoPro*, celular... mesmo, equipamento em si que pode ser muito levado ao acaso e algumas coisas que podem entrar no teu processo... qual é a tua relação com o acaso?

*Daniela Távora:* Bom, quando eu vou fazer/produzir um vídeo, uma história, muitas vezes eu já tenho dentro da minha cabeça o que que eu quero produzir, que narrativa que eu quero conduzir ali. Só que, eu vou conduzir essa narrativa de um jeito completamente bizarro, então eu utilizo várias formas de adquirir as minhas imagens, uma delas é contando com aquilo que eu, no dia-a-dia, vou passando e vou vendo e vai dar tempo de filmar. Outras coisas eu conto completamente com o acaso, assim, tipo... Isso desde o princípio, eu conto muito com o acaso. O acaso é incrível, ele aparece não só nesse momento em que eu vou caminhando e filmando coisas das minhas

deambulações, como também eu posso marcar um dia de fazer uma coisa e fazer, e planejar, e a coisa sair completamente e maravilhosamente incrível, sabe? Eu não tenho experiências ruins assim, em relação a isso. Eu tenho muita sorte, sempre... o acaso sempre deu muito certo. E, tipo, eu uso sim o acaso tanto nesse quanto no outro sentido, e uso isso tudo na minha *timeline*, depois eu recombino isso pra fazer... produzir uma narrativa.

*Anna Clara Petracca:* E tem... dentro disso, tem algum “ritual”, algum método que você segue antes do seu trabalho, no processo, alguma coisa que você vê constante, que aparece, ou é sempre uma experiência diferente, você vai por vários métodos, alguma coisa...

*Daniela Távora:* Eu acho que o método é o mesmo, desde que eu comecei. Eu percebo as coisas que tão acontecendo a minha volta, eu me fecho e penso sobre aquilo, e começo a partir daquilo criar imagens, muito coisa assim relacionada a sonho, ou também imagens contemplativas, porque boa parte do meu dia eu fico olhando pro nada, assim, e pensando... ou quando tava escrevendo minha dissertação eu ficava na frente de uma janela e ficavam passando vários gatos, e eles tinham o mesmo ritual, assim, eles passavam, depois voltavam, então, tipo, eu tenho muito essa “brisa” da observação, sabe? Então... eu fico observando todo o território que eu estou, para ver o que eu posso tirar, isso pode se considerar um método; eu vou tentando desbravar, assim, as coisas... Depois eu tento enquadrar em algum detalhe mínimo, que tenha me chamado a atenção, e a partir daquilo ali eu vou desdobrando coisas, e vou desdobrando coisas que não tem nada a ver com aquilo. Em geral é esse o meu método. Mas eu nunca tinha pensado né, eu tô pensando agora que tu perguntou, até gostei da pergunta porque me fez pensar nisso.

*Anna Clara Petracca:* Tem algum processo pelo qual você passou, em uma das suas obras, ou em mais de uma, que te marcou muito assim, algo que você gostaria de compartilhar, pronto: alguma coisa específica do teu processo, que te marcou?

*Daniela Távora:* Sim. Uma vez eu fiz uma chamada (*risos*), fiz um post no *Facebook*, perguntando quem é que tinha ou quem é que conhecia um cavalo branco pra fazer uma foto, porque eu tava numa pira de usar um cavalo branco como alegoria – até usei ele num vídeo, em um dos meus vídeos, mas depois eu queria usar ele pra uma foto. Aí eu fui fazer a foto e tal, e aí, enfim, varias pessoas me deram o contato de várias outras pessoas, mas a única pessoa que me deu realmente atenção foi uma senhora chamada Fair, que ela tem uma fazenda aqui, sei lá aonde... no São Leopoldo... ela só me levou de carro, sabe? Eu não me lembro onde era. E o Itapa foi junto comigo. A minha ideia era fazer uma foto pelada, junto com um cavalo. Era tipo, uma coisa absolutamente estranha, assim, tipo “ah, eu quero fazer uma foto pelada com um cavalo” e a mulher super entendeu, sabe? E a fazenda dela é uma fazenda na qual ela guardava muitos cavalos, que eram...

tipo, abandonados, e... sempre tem essa história de “o cavalo é uma coisa que se quebra a perna tem que dar um tiro pra sacrificar” isso é uma mentira porque, na verdade, só se tu observar o animal que só serve pra te servir, entendeu? Porque se tu for observar ele como um animal que pode caminhar num campo, comendo e *brizando*, tu pode muito bem deixar o cavalo, até sem uma perna se tu quiser, porque se ele ficou doente, perdeu, pronto, sabe? Então, ela tinha muitos cavalos de... que ela cuidava, alguns desdentados, outros muito idosos, e tinha um cavalo que era um cavalo branco que tinha lá. Então eu falei “tá, pronto, vou fazer minhas fotos”. Comecei a tirar a minha roupa, aí a gente conheceu o dono do cavalo, que era o Carlos Bittencourt, e a Elaine Ávila, são duas pessoas incríveis que eu conheci lá... porque eles também são recuperadores de cavalos, recuperadores de animais, eles cuidam de cachorro, são pessoas maravilhosas. E daí, assim, tipo... tinha um monte de peão na fazenda, a galera simplesmente parou tudo, e começou a me ajudar. E aí tinha sangue falso que eu tinha que usar... e aí a mulher do cara, que é a Elaine, no caso, esses dois, vinha trazendo sangue pra mim e para o Itapa produzir as fotos, e o cara cedeu o cavalo dele, e depois ainda ia ter que dar um banho no cavalo dele porque ficou todo vermelho de sangue de mentira. Tipo, e a galera me ajudou na produção assim, sabe? De uma foto que eu fiz e... É uma foto que nunca participou de nada, na verdade. Eu nunca inscrevi essa foto em nenhum edital de fotografia, uma mostra, nem nada... Mas é uma foto que eu gosto muito, sabe? Acho que ela não tem nem nome essa foto. E daí... essa história foi incrível e essas pessoas foram maravilhosas, assim, e foi uma história de acaso incrível. Isso super acontece assim, nos meus trabalhos.

*Anna Clara Petracca:* Que incrível, nossa. Adorei essa história.

Como que você percebe o trabalho do seu corpo e do espaço e o movimento presente no vídeo?

*Daniela Távora:* Hm... Eu acho que esse tipo de coisa pra mim vem no inconsciente porque muitas vezes eu trabalho com o espaço, mas eu crio muito cenário, sabe? Eu repenso... eu penso muito o cenário porque eu trabalho muito com essa coisa do alegórico assim, sabe? E tipo... tu perguntou sobre o espaço, o meu corpo, e o que mais?

*Anna Clara Petracca:* E o movimento.

*Daniela Távora:* E o movimento. Da edição, você fala?

*Anna Clara Petracca:* Seja do vídeo, na edição, seja do teu próprio corpo que você trabalha esse espaço, essa espacialidade, do enquadramento do vídeo, das possibilidades do vídeo e do teu corpo.

*Daniela Távora:* Eu gosto muito de trabalhar ele o quanto mais íntimo, melhor. E em momento de intimidade completa, assim. Mas também tem momentos que eu fiz com a ajuda de outras pessoas, como nesse caso da fotografia, mas eu gosto muito de trabalhar no vídeo especificamente coisas de estar na intimidade e de usar a minha própria webcam assim, ou uma outra máquina fotográfica, uma coisa assim. E trabalhar num espaço pequeno, assim, também com um cenário montado. Já as coisas que eu uso, assim, entre uma imagem e outra, porque eu uso imagens de muita natureza, sabe? Desde... focos, super focos, até tipo, imagens mais amplas, assim, sabe? Em um quadro bem maior. Eu trabalho com o quadro muito fechado, quadro muito grande. Eu trabalho com imagem com muito ruído, e imagem muito boa, sabe? Eu misturo muito essas coisas. Então essas têm uma tendência a terem mais movimento, porque eu fico tremendo muito. Eu até participei do teu filme aquela vez, e aí o professor falou assim “mas por que tu não usou um tripé?” mas tipo, meu, é um filme sobre um conflito, como é que eu vou fazer uma fotografia estável, sabe? Se fosse pra ter um tripé, botava um tripé. Mas enfim, eu tremo bastante. Eu uso muito câmera de celular ou GoPro, sabe? Câmera de ação, geralmente é muito leve. Então, porque eu faço isso, eu trabalho com a coisa do acaso, tô num lugar passa um troço, que massa, eu vou filmar com o meu celular, sabe? Tipo, e aí acaba que eu trabalho muito com esse movimento do vídeo assim, sabe? Isso é uma coisa que eu gosto bastante. Depois na edição também. Eu gosto muito de contar com a edição pra fazer um movimento que favoreça a minha narrativa também. Eu trabalho muito em torno da narrativa, sabe?

*Anna Clara Petracca:* E quando você começa um trabalho, um projeto, você mergulha nessa ideia e vai até o final dela, só dela, ou você começa a ter vários projetos em paralelo... pensa várias coisas em paralelo?

*Daniela Távora:* Eu penso tudo em paralelo, eu vou fazendo tudo ao mesmo tempo, e várias coisas ficam pela metade. (risos) Mas boa parte delas eu consigo executar, eu tenho um pouco, o mínimo de organização, que... eu me apaixono pelas coisas que eu tô fazendo, e acabo encarando e fazendo, assim. Eu tava fazendo um documentário agora sobre umas lagartas que ficaram no quintal. A gente tá em quarentena, eu tô em casa, acabei minha dissertação, não tenho o que fazer, vou fazer um documentário dentro do meu pátio. Então eu comecei a filmar umas lagartas, e aí comecei a misturar uns conflitos da minha família, junto com as lagartas que eu tava filmando, e daí já fica... uma viagem, né?

*Anna Clara Petracca:* Que incrível. A próxima questão, acho que meio que você já falou disso, daí se você quiser falar um pouco mais, fica à vontade, senão tá tudo bem também, que era: eu acho que definir você como uma videoartista acaba sendo muito redutor pra o que você faz e o que você

explora, assim. E no seu site, por exemplo, dá pra encontrar trabalhos com desenho, e eu também sei que você já desenvolveu vários trabalhos, como você falou, com fotografia, com serigrafia, com música... E daí a minha questão era se você poderia falar um pouco mais sobre essa tua exploração entre as várias linguagens artísticas e sobre essa escolha entre cada linguagem, enfim... Se você tiver alguma coisa que...

*Daniela Távora:* Eu adoro. Eu adoro falar sobre isso, e acho que isso não é só eu. Eu acho que todas as pessoas que eu conheço do campo da arte, acabam tendo que trabalhar em várias frentes, porque a gente é muito pequeno, a gente não tem recurso - porque a gente trabalha com uma coisa muito independente, muito delicada, muito... específica, e a gente acaba fazendo muita coisa por si só, então a gente precisa saber mexer com o som do nosso vídeo, fazer o som que a gente quer, a gente tem que saber mexer com a nossa edição, a gente tem que sacar de performance, a gente tem que... acabar tendo que se envolver em muita coisa. Quando tu vai, depois, fazer os teus vídeos serem assistidos pelas pessoas, obrigarem elas a assistirem, tu tem que montar um planejamento, tu tem que procurar editais, te inscrever, tu tem que escrever um texto, então tu acaba tendo que te tornar uma pessoa que escreve um texto direito, sabe? E tu vai te instrumentalizando, e quase todos os artistas que eu conheço trabalham nessas frentes. Eu acabo trabalhando com todas elas juntas, porque eu gosto muito de deixar bem claro. Tipo, nos meus vídeos eu sempre vou mostrar alguma coisa de desenho, de pintura, vai ter uma tinta, porque eu faço pintura, eu faço desenho, eu amo pintura, eu amo desenho, sabe? E eu faço vídeo, e faço música também. E, tipo, faço assim, entende? Ignorante. Se eu tiver que fazer ignorantemente, eu vou fazer, porque o que eu quero é que aquilo que tá à minha volta me favoreça pra aquilo que eu quero construir. Eu posso pegar um ukelele pra tocar no vídeo, e nunca mais vou tocar num ukulele? Não sei. Posso tocar, mas pra aquele vídeo eu usei um ukulele, pronto, usado. Tipo assim.

*Anna Clara Petracca:* E eu acho... eu acho curioso que mesmo essas artistas que trabalhavam muito a body art, mesmo nos anos 70, também trabalhavam entre as artes, né? Muitas trabalhavam com escultura, com desenho, com pintura, com vídeo, e... Meio que você já me respondeu a minha própria pergunta que era de onde que você achava que vinha essa necessidade. Então, eu entendo que seja dessa necessidade do fazer sozinha, e dessa expressão da arte que vem muito da própria identidade, né?

*Daniela Távora:* Sim.

*Anna Clara Petracca:* Então... Às vezes não é suficiente o vídeo, e ponto.

*Daniela Távora:* Às vezes tu tá sozinha no apartamento duas semanas, todo mundo foi viajar e tu decide, às quatro da manhã, que tu vai fazer um vídeo, em casa. E que tu quer fazer uma... uns

créditos pra ele e você não quer que seja com fontes... ou de computador, então tu vai fazer uma pintura, sabe? Várias coisas que vão surgindo ao longo do trabalho, e a gente acaba fazendo de um tudo, desde produção de evento, fotografia de casamento, de 15 anos, e por aí vai.

*Anna Clara Petracca:* E como que você vê o mercado de trabalho voltado pra arte a qual você se dedica? Em sua entrevista com o Peter Baiestorf, você diz que as galerias de arte ainda nutrem o público que (abre aspas) “é saudosista, e que só vai comprar coisas já legitimadas há, no mínimo, 30 anos, ou cópias atuais de obras que fizeram sucesso há uns 30 anos”. O que acaba fazendo com que esses trabalhos sejam tão inseríveis no mercado, né... Nessa legitimação de décadas. Essa entrevista é de 2008, pelo o que eu vi. Alguma coisa mudou, na tua visão, pra melhor ou pra pior?

*Daniela Távora:* Eu acho que nessa época ainda existiam as galerias, e... malditamente falando as coitadas das galerias que produzem até hoje não existem mais, porque tudo que aconteceu no Brasil favoreceu para que tudo diminuísse. Mas eu também não desisto muito de continuar repetindo que eu ainda acho o mercado de arte muito idiota, sim, e trabalho com vídeo porque eu acredito que o vídeo é uma coisa meio difícil de vender, mesmo, sabe? Se eu tiver que seguir a minha carreira como artista vai ter que ser como professora, vou ter que seguir carreira acadêmica ou não, não sei... Tipo, na época eu trabalhava como gerente num espaço cultural, agora eu não estou trabalhando por causa da pandemia, e tô fazendo os meus próprios projetos, que eu posso também inscrever em alguns editais, e produzir algumas oficinas e tudo o mais, enfim. Mas é um terreno muito incerto, realmente, assim, tipo... pra trabalhar com artes. E eu acho as galerias bem caretas sim, sabe? Sinceramente. Eu acho muita caretece mesmo. Não é por nada não, eu conheço muita gente que, tipo... Tinham galerias ótimas em Porto Alegre, sabe? Fecharam, infelizmente, sabe? Facilitavam... abria uma convocatória, tu ia lá e te inscrevia, e teu trabalho passava, assim. Aí depois tu começa a ver que tem outros circuitos que são muito fechados, algumas galerias que nunca vão aceitar teu trampo, alguns festivais de cinema que nunca vão aceitar teu trampo, enfim. Aí eu acho que tipo, não é um lugar pra mim também, então tudo bem... sabe? Eu acho que existem outros... a gente tá vivendo um momento de transformação muito grande. Muitas vezes o trabalho da gente pode estar mais atuando em micro revoluções dentro do campo da internet, ou em algum festival diferente, em seus locais, né? Enfim, nos guetos, aqueles dos quais a gente tava falando antes. A gente acaba sendo empurrado e sobrevivendo, claro. Tudo bem, assim.

*Anna Clara Petracca:* Em 2018, acho que foi mesmo em 2018, que você foi fazer o mestrado em Cinema aqui no interior de Portugal - você quer compartilhar um pouco mais da tua experiência como pesquisadora, como artista, como mulher e como imigrante aqui no país?

*Daniela Távora:* Quero.

*Anna Clara Petracca:* Que... eu acho que essas coisas não são tão separadas, né? Era a sua posição aqui.

*Daniela Távora:* Exatamente. Tá tudo muito junto, muito próximo. Como estudante, como pesquisadora e como imigrante em Portugal, eu sou uma pessoa brasileira indo pra um país que nos colonizou há muito tempo atrás. Eu já cheguei *tretando*, eu já cheguei achando que eu queria fazer um documentário sobre por quê a casa que recebia os estudantes brasileiros e africanos se chamava Pedro Álvares Cabral, porque eu acho isso uma ofensa. Então isso sempre permanece, sabe? Esse discurso social, essa... não é bem uma revolta, mas é um... tipo assim: “vamos rever a história, amiguinhos?” Tipo, isso sempre acaba vindo no meu trabalho. E quando eu fui pra Portugal isso veio mais forte ainda. Parece que eu fiquei mais braba, sabe? Não porque Portugal seja um lugar hostil, sabe? Não, muito antes pelo contrário; os portugueses são queridos, Portugal é maravilhoso, eu adorei morar em Portugal, pretendo voltar a morar em Portugal, e... ver todos esses portugueses maravilhosos de novo, queridos e encantadores...

No entanto, tipo, nós como brasileiras mesmo, nos colocamos numa posição de observação que é muito diferente, porque a gente tem uma vivência, e porque a gente tem... todo um contexto do qual a gente vem e para o qual a gente vai, que a gente não tem como não comparar, né? Então, como pesquisadora, eu fiz questão de fazer um trabalho de pesquisa que era sobre as mulheres as quais... o grupo ao qual eu pertencia. Eu fiz o meu trabalho de dissertação de mestrado sobre o trabalho de vídeo das mulheres daqui do Rio Grande do Sul... aqui de Porto Alegre, que eu achei que eram relevantes pra comentar sobre quais tendências que se discutem na estética do audiovisual, que se misturou muito com o cinema hoje em dia, com o documental, enfim... Em memória, aquelas coisas que a gente tava falando. Mas eu falei de pessoas que tão perto de mim, sabe? Acho que isso... eu quero falar de pessoas que tão perto de mim. Eu quero falar das minhas irmãs, eu quero convidar as minhas irmãs pra fazer um trabalho comigo, e quero que as minhas irmãs me convidem pra fazer um trabalho com elas, e isso têm acontecido sempre, eu acho isso incrível e maravilhoso.

*Anna Clara Petracca:* Inclusive, a próxima questão é sobre também o teu trabalho acadêmico, que seu trabalho de conclusão de curso no bacharelado em Artes Visuais do Instituto das Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi sobre os seus processos de criação de uma série de vídeos experimentais. Como que você vê essa conexão entre a área acadêmica, o âmbito universitário com a prática artística e, por exemplo, as galerias de arte, os espaços artísticos, assim... Esse universo acadêmico e esse universo mais prático. Você vê que essas coisas estão muito separadas, você vê alguma comunicação entre esses dois universos...?

*Daniela Távora:* Bom, eu acho assim: existe uma parte maravilhosamente, que existe graças as deusas, de galerias e do mercado que é bem influenciado pelo acadêmico. E isso é muito bom, porque tu faz o curso de artes, tu conhece professores que entendem teu trabalho, que te orientam, e que te indicam, ou que produzem mostras e te convidam... e tipo, te orientam eternamente, viram pessoas que são tuas amigas, na casa da qual tu vai tomar um chazinho um dia, sabe? É uma coisa incrível, assim... e isso eu acho muito bom. E um pouco do caminho que eu percorri, o pouco de currículo que eu tenho foi porque eu expus em alguma galeria de algum colega meu, ou em alguma galeria de algum professor meu, ou em alguma mostra que alguma professora ou algum professor meu tava fazendo aqui no Brasil ou em algum outro lugar do mundo, sabe? Tipo, tudo o que eu vivi, tudo o que eu vivo, em relação à arte, ela tem ligação direta com a questão acadêmica. E a questão acadêmica que eu tenho, ela é completamente prática. Eu só não fiz o meu trabalho na UBI como um trabalho prático porque eu não tava afim, mesmo. Eu tava com vontade de pesquisar sobre o trabalho das gurias. Eu gosto do meu TCC, né? Ele é engraçado porque ele fala do meu processo e da minha prática. E eu não tava nem aí, tipo... escrevi o texto e assim... é isso que eu fiz, sabe? Tipo... eu acho gostoso misturar essa coisa dessa prática, sabe? Com a coisa da escrita.

*Anna Clara Petracca:* E como que você enxerga o mercado de trabalho na área das artes aqui em Portugal? E indo mais além, como que você vê o mercado pras artistas que trabalham com o vídeo, arte transdisciplinar e especificamente artistas que abordam a questão do corpo? Pelo o que você conseguiu perceber daqui, dessa área aqui em Portugal. Porque a gente, geralmente, tem uma noção de que no Brasil a arte não é nada valorizada, é muito difícil trabalhar com arte, e etc... é muito difícil se manter sendo artista, e a gente meio que generaliza a Europa como um todo, achando que sempre tem muita oportunidade, e tal... Como que foi quando você chegou aqui, você... Isso se comprovou ou você nem imaginava isso, não generalizava, você já esperava que...?

*Daniela Távora:* Olha, eu já... antes de ir pra Portugal, tipo... eu já tinha ido a São Paulo, Rio de Janeiro, Minas... já conhecia parte do Brasil, no caso, São Paulo, cidade do Brasil que tem mais gente do que em Portugal inteira, sabe? Tipo... Não é por uma questão de menosprezo, não, muito antes pelo contrário. Eu escolhi Portugal porque eu queria, porque eu adoro, porque é um país encantador, assim... no sentido inclusive da escola mesmo. Eu gostei de ter feito o mestrado na UBI, foi muito bom. Mas, tipo, no sentido de que eu não acredito muito em oportunidade pra artista guria, sabe? Porque parece que não é pra gente ter, né? Parece que não existe assim... parece que a nossa sina é essa; fazer um concurso, trabalhar num espaço cultural e seguir a sua vida sendo artista, ou... ser professora, ou seguir carreira acadêmica. Eu acho que essas são as possibilidades que acabam existindo. E conheço muitas mulheres que tão engajadas, e também

mais uma vez, graças aos tempos, a gente tá num momento que se pode produzir vídeos, compartilhar, debater, e existe muito em pauta essa situação de falar da mulher, da mulher negra também, e das outras pautas de minorias que acabam vindo e se tornando bastante populares, bastante vistas, porque é o espírito desse tempo. E que bom: as pessoas tão falando sobre isso, sabe? E isso eu acho muito legal. Isso eu acho muito bacana, assim. Mas, assim... o espaço pra gente trabalhar mesmo eu acho difícil, cada vez mais. Ainda mais agora, que tudo tá cada vez mais se *desinstitucionalizando*, sabe? Tipo, tu nem sabe o que vai acontecer com as coisas, né?

*Anna Clara Petracca:* Nesse sentido, inclusive, como que você vê a produção de arte em países que sofrem alguma instabilidade política? Como essas coisas se relacionam? A gente tem o exemplo da Ana Mendieta, que era imigrante, saiu do país dela, foi para os Estados Unidos, e tem vários relatos dela mesma da relação dela como artista e como mulher latina, tem a Coco Fusco também, que ela, se não me engano, já nasceu nos Estados Unidos, mas que a família dela era cubana, e que isso ela levou pro trabalho da vida toda dela, até hoje – ela ainda tá viva – e... enfim, tem essa... em países que sofrem mesmo uma instabilidade política, e agora mais ainda até, com esse agravante da pandemia, né.

*Daniela Távora:* É, exatamente, tipo... Quando eu penso nisso, eu penso tipo... a gente sempre teve numa situação meio complicada, assim... a gente tinha algumas coisas, é claro que agora a gente tá em pandemia... a gente fica também meio apavorada, achando que tudo vai acabar, no entanto as coisas não acabam, elas voltam e tudo o mais... mas eu acho que... Portugal e Brasil, e Angola, pra mim, são três países que se relacionam de uma maneira incrível, assim, artisticamente. Muitas coisas acontecem nesse intercâmbio, sabe? E eu sou apaixonada por isso. Então por isso, até mesmo, eu até tenho vontade de voltar a Portugal, e depois ir até Angola, por causa dessa situação, desse caminho, né? Desse triângulo, assim. Então, eu acho incrível essa experiência, e eu vejo que a minha relação como imigrante não é mais a mesma... não é a mesma do que a Mendieta, sabe? Tipo... é muito diferente a nossa relação, porque quando a gente chega pra ter aula em Portugal, com os professores, eles adoram os nossos trabalhos, eles conversam... as vezes até dialogam mais com os brasileiros do que com os outros colegas mais novos que são portugueses, sabe? Tipo, eu acredito que a gente tem um trabalho, assim, eu conheço muitas pessoas assim e sempre me percebi assim, sabe? Estando em Portugal, até em Lisboa, num seminário que eu vi com a Elaine, tipo, quando você fala que é Brasileira as pessoas gostam de ti, gostam da tua pesquisa, querem conhecer, sabe? Esse local aqui é um local que produz filmes muito bons... sabe? Eu sempre tive muito respeito nesse sentido, sabe? E é aquilo o que a gente tava falando, sabe, oportunidade é uma coisa muito relativa, né, tipo... a gente conhece São Paulo,

é um lugar cheio de oportunidades, a gente conhece... tipo, pode acontecer, pode não acontecer... O Lucas tá trabalhando em Lisboa aí agora, tipo... São coisas que acontecem muito estranhamente. Uma amiga minha passou num concurso e foi dar aula lá no interior das *bibocas*, ao mesmo tempo, sabe? O mundo é muito grande, tem muita coisa acontecendo. O cara pega e faz alguma coisa.

*Anna Clara Petracca:* E, por último, pra fechar essa entrevista maravilhosa, eu queria saber qual pergunta que você gostaria que tivessem feito pra você em alguma entrevista, ou em alguma conversa, que nunca fizeram, relacionada a você e ao teu trabalho, que eu acho que são coisas que dificilmente se separam, né? Mas se tem... se você já pensou sobre isso, ou se pensando agora, se vem alguma coisa na tua cabeça de alguma pergunta que você gostaria que tivessem feito mesmo, e que nunca fizeram?

*Daniela Távora:* Pois olha... eu pensei sobre isso, até porque a gente já tinha conversado antes, né. E... eu não consigo pensar numa pergunta pra mim. Eu não consigo nem pensar numa pergunta que eu gostaria que tivessem feito, porque todas as perguntas que me fizeram eu sou muito grata a elas. E sou muito feliz por terem me feito elas. Fico muito feliz que alguém tenha interesse no que eu tenho pra dizer, sabe? E... não tem, sinceramente, não tem nenhuma pergunta que eu quisesse que alguém me fizesse, que alguém não tenha feito ainda. As perguntas que todas as pessoas fizeram foram todas muito boas, me ajudaram até a organizar meu pensamento porque muitas vezes eu tenho atitudes meio animais em relação à arte, sabe? Eu não sei se eu penso tanto, às vezes... eu acho que eu me atiro nas coisas como um bicho mesmo.

*Anna Clara Petracca:* O que é ótimo também.

*Daniela Távora:* As perguntas só me ajudam a organizar cada vez mais o meu discurso. Por isso que eu vou seguindo a carreira acadêmica, porque é a única maneira, né... Esperar perguntas.

*Anna Clara Petracca:* E é engraçado que daí as suas respostas ajudam outras pessoas a organizar ainda o pensamento delas, que elas ainda não conseguiram organizar.

*Daniela Távora:* É isso aí. Como uma rede de irmãs.

*Anna Clara Petracca:* Mas obrigada. Muito muito obrigada mesmo, eu adorei te entrevistar, fiquei muito feliz.

## **Anexo II: Entrevista com Luanah Cruz**

*Anna Clara Petracca:* Muito obrigada por ter aceitado o meu convite, eu vou me apresentar pra você. Meu nome é Anna Clara Petracca, eu sou formada em Cinema e Vídeo pela UNESPAR-FAP, Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba. Atualmente eu faço o doutoramento na Universidade da Beira Interior, na UBI, aqui no interior de Portugal, na Covilhã, e eu tô desenvolvendo uma tese *intitulada* “A subversão da identidade através da autorrepresentação na videoarte de mulheres”. E eu tenho como principal objetivo discutir como ocorre a subversão do que se é entendido por mulher, a partir do estudo de videoartistas, e artistas interdisciplinares contemporâneas, portuguesas e brasileiras que utilizam como ferramenta primária o seu próprio corpo. Eu desenvolvo uma pesquisa existencialista, digamos assim, sobre o corpo desde 2016, desde o segundo ano da minha graduação, e nos últimos anos eu restringi o meu campo de estudo ao corpo feminino, por uma questão pessoal, né? Eu me identifico como mulher cisgênera, da minha própria experiência vivida. E eu não quero restringir a minha pesquisa às artistas dos anos 60 e 70, as pioneiras, pra fazer uma pesquisa atual, e é por isso que eu convidei você e várias outras artistas e tô fazendo esse movimento de colher essas informações, entender melhor, entrar nesses universos, que são... que dialogam com o meu, mas que também são muito diferentes. E é sobre isso que eu gostaria de falar consigo. Muito obrigada por ter aceitado o convite mais uma vez.

*Luanah Cruz:* Nossa, eu que agradeço pelo convite. Foi super inusitado, assim. E, enfim, também tem essa questão específica do gênero, mas a partir das tuas colocações, e também do que eu pude ver, do pouco que eu consegui ver do teu trabalho, também me instigou a olhar... não que eu não olhe para o gênero, mas acho que é uma coisa que nunca foi diretamente, aspas né? Mas o foco, ou pra onde eu fui rumando também com as pesquisas práticas, teóricas e tal. Então também ter esse convite pra olhar pra isso de novo é sempre bom, é um presente também, porque ressignifica uma série de questões no trabalho, assim, né? Então eu agradeço muito.

*Anna Clara Petracca:* Que legal.

*Luanah Cruz:* Posso te fazer uma pergunta? Eu sei que é você que vai fazer a entrevista, mas...

*Anna Clara Petracca:* Claro!

*Luanah Cruz:* Como é que você chegou até o trabalho, o *meu* trabalho, como é que...

*Anna Clara Petracca:* Então, pela internet mesmo. Eu comecei a pesquisar artistas que trabalhassem o corpo, eu pesquisei também no *Facebook*, um grupo de pessoas perguntando sobre referências audiovisuais, sobre artistas, sobre cenas, as vezes coisas bem aleatórias... e uma

vez eu perguntei lá sobre videoartistas que trabalhassem com a questão do corpo, podiam ser portuguesas ou brasileiras, contemporâneas, e me disseram também o seu nome, dentro de vários outros, e fui atrás de ti por conta disso e também já tinha tido um breve contato com o teu trabalho nas minhas pesquisas na internet, acabei achando o teu *website*, no *blogspot*, foi mais ou menos assim.

*Luanah Cruz*: Que legal. E eu preciso cuidar tanto dessa parte, porque acaba ficando meio largado, mas enfim, que legal, que bom que chegou.

*Anna Clara Petracca*: Que ótimo. Eu fico bem feliz, assim, porque apesar de ser uma questão... enfim, existem muitas artistas que falam, que usam dessa questão do corpo, que são artistas interdisciplinares, mas eu queria artistas que têm essa questão próxima da identidade, né? Da sua própria identidade. E restringir essa minha pesquisa foi- é um pouco difícil porque... é fácil porque eu tenho acesso à internet, e por aí eu consigo chegar em muita coisa, mas ao mesmo tempo é difícil porque hoje em dia os espaços acabam sendo limitados, e essa comunicação... muitas artistas têm o seu trabalho, e não tem essa divulgação na internet, não consigo acessar por aí, então... ainda mais agora nesse contexto de pandemia, eu não tenho- e eu aqui isolada, bem no cantinho, no interior de Portugal, eu não tenho nem como ir em eventos e conhecer as pessoas, então é mais ou menos por aí... é fácil, mas é difícil.

*Luanah Cruz*: Sim... obrigada!

*Anna Clara Petracca*: Imagina, eu que agradeço, muito. Bom, então podemos começar já?

*Luanah Cruz*: Claro!

*Anna Clara Petracca*: OK. Antes de mais nada, eu queria fazer uma pergunta básica, que é: o que, para você, é ser mulher?

*Luanah Cruz*: Pergunta básica aparentemente simples, mas extremamente complexa. Não consegui, nossa... então, eu- é muito doido, né? Que eu fiquei pensando nessa sua pergunta, tudo o que me veio são coisas que dizem do que é ser mulher, e enfim, acho que eu tô na busca de saber, pra mim, o que é, então são coisas externas que são colocadas. Então, né? Vamos lá. Acho que eu penso que ser mulher, a partir do olhar do outro, a partir do que é dito, é ter uma buceta, porque eu acho que tem uma questão da objetificação (tô colocando o externo pra chegar depois no que eu talvez tô concluindo, ou não sei se eu vou concluir algum dia), mas é ter uma buceta que serve pra um processo de procriação, que serve para a realização de um desejo que não necessariamente é seu... que por isso talvez te dê um status de conquista de alguma coisa. Aí não é pelo outro, mas por experiência de vida também, a primeira vez que eu pensei nessa questão, não tão consciente;

eu sou filha de mãe solteira, né? Minha mãe, enfim... eu sou da década de 80, então ser mulher era no tempo aquela que cuida, aquela que desbrava o mundo, né? A famosa figura da leoa: a que vai conquistar tudo, a que vai segurar as pontas, a que vai ser inteligente, que vai pensar em si, vai ter estratégias pra enfrentar o mundo o tempo todo, era isso que eu via também na figura da minha mãe, né? Tendo que ter esse cuidado e essa responsabilidade com tudo.

Eu acho que eu acabei ficando com essa questão a partir da minha mãe, essa relação do cuidado, essa relação do enfrentamento, essa relação da coragem... durante muito tempo eu romantizei isso, então também ser mulher significou ser uma rocha, né? Ser forte o tempo todo, o lado da fragilidade nunca veio pra mim nessa referência de mulher, né? Não havia tempo de ser frágil perante o outro... Ela, enfim, a gente se cuidava uma da outra. Então eu entendo que é isso e há poucos anos eu, de fato, mais do que entender na lógica, mas conseguir aplicar pra mim, que ser mulher também não é ser essa rocha o tempo todo, e é se permitir passar pelos estados que se passa, estados de fragilidade, pelos estados de necessidade, de solicitação, de atenção e solicitação, de acolhimento, isso independente de parceiro, parceira, né? Acho que pra mim, isso pra mim também.

Acho que foram essas as coisas que eu consegui pensar, porque me vieram tantas outras referências que não são minhas e que eu segui durante tanto tempo, né? De querer ser algo que eu não sou, de querer ser a pessoa cuidadosa, jeitosa, delicada com as mãos, que eu não sou. Eu não sou nada desses estereótipos femininos, e também por uma questão de raça e de gênero também, né? Então, às vezes eu fico pensando que, nesse outro lugar, ser mulher também é estar sempre querendo ser algo que não você não é, em função do que é dito, pra você, que você deve ser, se encaixar num padrão estético, num padrão de comportamento; se fala pouco fala pouco, se fala muito é porque fala muito, e... acho que é isso. É confuso.

*Anna Clara Petracca:* É real. Eu entendo. E a sua relação com o seu corpo? E daí, indo um pouquinho mais além dessa pergunta, como essa relação se transformou em virtude da sua experiência artística?

*Luanah Cruz:* A relação com o meu corpo dada essa questão do gênero, ou geral, não tem recorte?

*Anna Clara Petracca:* A tua relação própria com o corpo mesmo. Eu imagino, pressuponho que de uma forma ou de outra transpassa essa relação do gênero, mas pode falar de um modo mais geral até, se você quiser, como essa relação com o teu corpo, assim, como ela se desenvolveu, como ela se transformou também em virtude da sua experiência artística porque ela é muito relacionada com o corpo, né? Então... com o **seu** corpo mesmo.

*Luanah Cruz:* A primeira noção que eu tive com essa coisa chamada corpo, independente de gênero, porque eu tive a felicidade de ter pais que também sempre tiveram uma relação muito aberta, e eu vou falar sobre, enfim, depois vem o debate de toda essa questão da sexualidade, mas eu vou dizer antes uma liberdade do corpo da criança, de ser, de estar, de tocar, de perguntar, de descobrir, de relacionar com o outro, então isso pra mim nunca foi uma questão, né? No sentido de “eu sou diferente, ou não?” Mas, acho que perceber a materialidade do corpo, a primeira questão que me vem é... foi uma relação através da morte, porque eu perdi meu avô – eu devia ter uns... acho que eu tinha 5 pra 6 anos, era uma figura muito presente, assim... e aí pensando corpo como espaço, cheiro, como afetividade... então meu avô, enfim, ele tinha relação com a comida, que era... e sempre a coisa de estar junto, mão na massa e não sei o quê... cozinhando junto, então o corpo estava ali presente, os cheiros da casa... ele tinha muitas plantas. Trabalhava, enfim, como sapateiro, então também esse exercer o ofício do sapateiro, né? De estar o tempo todo... você vai fazer algo pro corpo do outro, que sirva o outro, mas é o seu que se envolve... então era uma figura muito presente, muito especial pra mim nesse sentido também.

E aí teve o falecimento dele. E aí eu comecei a ter duas dimensões, pensando no corpo. No corpo físico, com essa relação de finitude, né? De *percevidade*. Então, também, essa primeira consciência de “nossa... as coisas mudam, esse corpo... ele tá de um jeito hoje e amanhã ele tá de outro, e pode ser que ele vá se transformar”, né? Então foi essa primeira consciência. E junto com isso, e aí é muito grudada, assim, a minha relação até com o pensar, sei lá, comecei a trabalhar depois no campo das artes profissionalmente, mas eu lembro que na época eu estava fazendo um ensaio pra uma apresentação de final de ano da pré-escola, que eu gostava muito de dançar e tudo, fazer as coisas. E aí era uma apresentação muito especial, eu estava com muita vergonha também, mas mostrei pra eles, tavam super me incentivando. E ele não estava naquela apresentação, não pôde estar. Acho que o falecimento foi em novembro, e a apresentação em dezembro, alguma coisa assim. E aí, pra mim, entrar pra fazer a dança, embora eu não tivesse tão animada, né? Eu sabia que faltava ele, dentre os familiares que estavam ali, mas foi um jeito de, através do meu corpo, poder recuperar e celebrar – enfim, não sei como eu tive essa consciência, mas a minha lembrança é que eu tinha – “eu vou entrar, então, pra dançar por ele, enfim, em homenagem a ele também, e aos meus familiares e as pessoas que tiverem aqui através do que eu fizer com o meu corpo, que vão também poder ter um momento de felicidade”, é um lugar bem ingênuo mesmo, sabe? De “vou deixar as pessoas felizes”, porque ele me fez feliz, eu também posso fazer isso através da minha dança, e foi isso, num primeiro momento. Então, toda vez que depois eu ia fazer alguma coisa relacionada ou a dança, ou ao canto na escola, entrei no teatro amador também,

então tinha sempre esse lugar de olhar, olhar o funcionamento das coisas, e a partir daí começar a, enfim, desenvolver o trabalho, né? Então eu acho que a primeira noção do corpo foi isso.

Na minha formação eu tive a felicidade de não passar nas faculdades que eu queria. Eu digo isso hoje, porque eu acho que eu ficaria muito no lugar do racional, e não conseguiria ter outros entendimentos de corpo, dentro do teatro, né? Eu comecei a fazer faculdade de- teoricamente eram cursos livres de teatro, e eu fui pro curso de artes do corpo, então eu também tive uma outra dimensão de conhecer a performance, que eu não fazia a menor ideia do que era. De ter um trabalho com a técnica Klauss Vianna, né? Pra trabalhar a improvisação, mas então entender todos os eixos do corpo... Ter um contato com o Sérgio Basbaum, que trabalha com fenomenologia, enfim... Filosofia, mas pensada pro corpo. A própria teologia, né? Então, em termos de formação e de entendimento isso me fez acessar outras camadas. Então fiquei assim, com outro material, essa relação da presença, da virtualidade, embora eu ainda não trabalhasse diretamente com os equipamentos que a gente tem hoje, com câmera, ou nada assim, mas tinha esse lugar, né? De quantas presenças e as personas, e tal. Então, isso me encantou muito. E foi um período bem complexo também ao mesmo tempo, a universidade, porque eu não me via de fato ali, com os exemplos apresentados, com a própria didática, né? Pensando que você entra e aí, era uma escola de arte contemporânea, então eu não tinha nem uma base anterior pra chegar nas referências, e tudo era dito como se fosse a coisa mais normal, e tal.

E então, nesse sentido, num outro lugar também, eu não me via ali porque, enfim, as referências teóricas, os exemplos práticos, eu... como acho que, aquilo eram várias turmas, mas talvez, na minha turma, no meu ano, nós tivéssemos... umas seis pessoas negras, dentro da turma, né? Então também essa relação de que corpo é esse... então tudo isso foi puxando pra que os trabalhos começassem a ter esse foco de observação, né? Então, aonde esse corpo tá, e onde não tá. E, pra mim, a grande chave, aliás tiveram duas grandes chaves, que determinaram o foco do trabalho que eu continuo até hoje, foi o encontro com uma artista, né, hoje ela, enfim, tá no campo das artes plásticas, visuais, fez moda, vem das cênicas com a Marília del Vecchio... a gente teve um encontro pra fazer um trabalho sobre o Hamlet, e ela... a gente tava tentando entender como trabalhar isso, pra além da montagem de um texto... a gente fez algumas... eu vou falar dinâmicas porque na época eu não tinha referência da Leonora Fabião, pra falar de programa, de performance, e nem era isso.

Mas a gente desenvolveu algumas formas de se conhecer, através do texto, do material que a gente tava trabalhando, e tudo que a gente via ali era corpo. Então, assim “ah, a gente pode pensar nos arquétipos, então do Hamlet, da mãe, do tio, fantasma do pai, mas sobre o que que essa história

fala e aonde ela toca a gente? Da memória... que a gente entende que a memória tá ligada com sinais do corpo. Então, a gente trabalhou alguns processos de massagem, a gente conversou bastante. E chegamos à conclusão que nós iríamos trabalhar os arquétipos do Hamlet porque ele dizia pra gente também sobre essa passagem também da morte, da loucura, e de outras coisas que podiam ressignificar esse estado, né? Então, foi aí que a gente escolheu, e trabalhar com essa relação de... a gente usava barbante, então um barbante que tem elasticidade, por enquanto pra entender linhas no espaço. Foi basicamente esse trabalho, então era o espaço. E ele se enrolava, então toda vez a gente tinha que ficar desenrolando aqueles nós, e tem uma relação de tensão e de relaxamento, e aí a gente começou a investigar a partir disso. Então também virou um quadro vivo, em que a gente, a partir dessa questão do Hamlet também, a gente se coloca nesse lugar, então... um corpo que é conduzido, e um corpo que é amarrado e que conduz, como se um tivesse amarrado ao outro. Então esse trabalho foi muito importante do espaço, né? Veio do espaço. E, na sequência, eu fui trabalhar... eu tava estudando a Clarice Lispector, que é uma referência bem importante pra mim, assim... né? Desse universo feminino, e tal. E ela subverte, ela traz algumas coisas, mas acho que ela consegue subverter isso de uma forma interessante.

E aí, a gente tava fazendo esse estudo nas obras num geral, e eu retomei a leitura da Hora da Estrela, que é um livro que você é obrigado a ler pro vestibular, pra pensar num recorte específico da escola de literatura e tal, e pra falar sobre êxodo e essas coisas todas. E lendo o livro eu fiquei extremamente de cara, de novo, pensando no processo de segregação, pensando no que significava aquele corpo no contexto social, mas pra além disso, o que forma um corpo. O que forma esse corpo, né? Se eu fosse pensar isso no teatro, pra fazer um espetáculo, ou se eu fosse pensar isso na performance. E mais uma vez eu fui pro espaço. Então foi um processo de criar uma instalação, a partir das referências que eram dadas sobre as sensações, e algumas imagens do que aquele corpo poderia ser, né? Então foi especializar esses elementos, então um corpo era um batom, eram dois tipos de batom, um corpo era uma combinação, um corpo era café, então era cheiro de café, e também ao mesmo tempo, pra mim né, era essa relação da existência que ela tinha, que era o simples ato de existir e respirar, mas que pra outras pessoas iam se agregando outros valores, porque ela só estava ali, né? Então quem trazia as coisas eram os outros. Então essa relação de ficar sentada, também, com uma... lembrando a questão da própria tortura chinesa, né? Então também que é o peso de ter esse corpo, que enquanto tudo acontece de externo, ele tá ali, respira e se mantém. Tá num processo de meditação.

Eu falei de um trabalho, mas enfim. Eu acho que... foi de onde eu comecei, né? A pensar nessa questão. Então, enfim, não tem muito como não ser... daí eu falo do meu corpo como fenótipo, como questão social, como questão de gênero, mas também a leitura que eu tenho dele e como ele

se relaciona, né? Com os outros, com os espaços institucionais, os espaços da vida privada, íntima, os espaços da vida pública... Eu acho que enfim, tá presente em tudo.

*Anna Clara Petracca:* Incrível... e como você percebe a influência das artes da imagem (e aqui eu me refiro à fotografia, o cinema, até mesmo a televisão, o audiovisual, na sua percepção do seu próprio corpo, e na sua construção de identidade. Pode ser uma influência desde quando você ainda não tinha essa percepção de pesquisa, pode ser a influência da tua infância, a influência na tua adolescência, a influência hoje, mas como isso influenciou mesmo a construção da sua própria percepção identitária, digamos assim.

*Luanah Cruz:* Era muito perceptível que não se tratava do que era a minha realidade, isso eu sempre tive desde pequena, então vou trazer um exemplo bobo, que não é, mas acho que pra quem era dos anos 80, era uma coisa... eu nunca quis ser Paqueta, porque eu olhava pr'aquilo e sabia que aquilo não se relacionava comigo. Eu nunca... (risos) ah, eu nunca... ah, eu via, em termos de visualidades, eu tô pensando na TV, né? Eu fui uma criança criada na frente da TV. Então eu via Xuxa, mas eu via Mara, porque eu me identificava mais. Não que eu gostasse tanto dela, mas porque talvez ali tivessem pessoas que se parecessem um pouquinho mais, do que eu tinha como relação, como proximidade. Eu não tive muito acesso na infância, na adolescência depois um pouco, mas mais com a pesquisa pro teatro, quando eu comecei a entrar nisso. Mas de consciente, ou em casa, uma referência de visualidades de fotografia, de ter o hábito de – isso pensando em visitas em museus, fotografias de fotógrafos e tal. Ao mesmo tempo sempre teve – embora, pela família por parte do meu pai, a gente não tenha muitos registros da família a partir do meu avô e da minha avó, por uma questão de realidade socioeconômica e de raça, mas meu pai tinha o hábito de – minha tia tinha uma câmera, então sempre se tiravam fotos. Então também eu pude... o que eu tinha de referência e acesso a álbuns também dizia respeito a pessoas próximas, a quem eu me via mais representada.

Eu nunca tive um dilema muito grande com relação a isso, de saber que aquilo... né? Eu tinha essa consciência, de que nada daquilo me representava. Por um outro lado, eu fico pensando que isso me fez não ter questões durante a adolescência que eu fui perceber na vida adulta, só. Né? Então, essa questão da figura feminina, com relação à conquista, da figura feminina com relação à padronagem... eu nunca fui adepta, nunca alisei cabelo, não fiz nada disso... num geral, eu tenho uma *passabilidade* grande, porque eu sou uma mulher negra de pele clara, mas dentro do contexto em que eu tava, escolar e essas coisas, eu era a única. Então, assim, foi bem complexo conviver ali, mas também não aderi... aí vem a história que eu falei, né, de ser a fortaleza, ou de ser marrenta, ou de ser... então eu sou diferente, eu sou diferente mas não sou exótica. Mas eu sou

diferente. Eu não tô ali, eu não tô aqui, né? Então... veio num movimento de talvez, sei lá, em alguns períodos era uma insegurança grande, e veio travestida de uma autoafirmação absurda. De uma ultraconfiança, de passar por cima das coisas. E aí eu acabei me dedicando mais aos estudos, eu era bem *nerd*. Então, isso também se converteu pra esse lugar, onde eu sou aceita, onde eu consigo, né? “Ah, então aqui eu vou ser melhor”. Então também isso foi ruim, por um lado, né? Eu vou ser melhor nisso, porque eu vou chamar atenção por isso, e não pelo o que eu não tenho. Não pelo fenótipo.

A questão da... com relação a cultura da beleza e da magreza também... Depois de muitos anos eu fui perceber o quanto isso me influenciou. Embora nunca fui adepta de regimes, eu nunca fui... nesse sentido. Mas, por exemplo, um dos fatores que me fizeram... depois eu comecei a fumar. Eu sempre fumei porque eu gosto né, mas eu comecei a fumar, e depois o fato de “ah, eu posso parar...” mas eu sabia que eu ia engordar se eu parasse. E não era bem visto uma mulher... então assim, porque as imagens que eu tinha de referência não eram de mulheres com corpo um pouco mais cheio. E hoje eu olho algumas fotografias minhas, assim, de adolescente e tal, e eu lembro de que na época eu tinha uma questão seríssima com a minha autoimagem – eu me achava extremamente gorda – e quando eu olho pra essas fotos hoje, me dá uma tristeza profunda porque em algumas fotos eu tô com a costela aparecendo. Então, né? Nós não estamos falando de um processo bulímico consciente, mas de alguma forma eu acho que isso... nossa, eu fui embora agora, né? (risos) mas eu acho que de alguma forma isso influenciou, né? Na vida pessoal. Como essas imagens também trazem coisas que você não percebe.

Eu fui pensar sobre isso depois que eu tava num contexto de arte-educação, e comecei a ver nas jovens, em alguns relatos, presença de casos de bulimia, de anorexia, e tal. E aí você fala “nossa..., mas por quê?” e entender e aí você começa a fazer uns resgates. Teve até um trabalho que eu comecei a fazer sobre isso, mas... eu fiz muitos experimentos numa residência artística e depois eu não continuei, apesar dele... tem um vídeo de uma performance, um dos experimentos, que é esse da Macabéa, e tem vários vídeos... um que eu uso... eles chamam de sargento a ferramenta – é uma ferramenta que você coloca numa mesa e ela vai apertando, então... o negócio é desse tamanho e ele vai fazendo assim. E eu uso ela nos seios, no braço, né? Porque como a Macabéa colecionava anúncios, colecionava marcas, então eu tava entendendo também quais eram as marcas que eu colecionava. Então acho que isso foi o mais próximo, assim. Não sei se eu respondi sua pergunta.

*Anna Clara Petracca:* Respondeu, respondeu. Fica à vontade mesmo pra responder do jeito que você quiser.

*Luanah Cruz:* É que eu viajo bastante...

*Anna Clara Petracca:* Isso pra mim é ótimo, fique mesmo à vontade. Quais as diferenças que percebe em relação ao processo criativo da videoperformance e da performance ao vivo?

*Luanah Cruz:* Então, porque... eu tenho uma coisa que é meio... eu vou chamar de caótica, mas é organizada até demais. Eu nunca sei se eu vou começar um trabalho, a não ser que eu esteja numa proposta específica: “você tem que produzir uma videoperformance/você tem que produzir uma performance”, mas é muito raro eu começar um trabalho sabendo o que ele... qual formato que ele vai ter. E normalmente as videoperformance que eu acabei produzindo, com exceção do último, que eu já falo, que foi até do meu trabalho de conclusão de curso da especialização em música e imagem, foi de fato pra gerar um material audiovisual, né? Mas nunca tem essa separação.

E às vezes eu tô gerando, por exemplo, vou voltar para o experimento da Macabeia, que foi o primeiro aí, a ideia era *espacializar*, era o corpo em cena, era ter as gotas no rosto... Como é que eu vou trazer os capítulos e tal, das outras coisas que estão no livro, como é que eu vou – quando a instalação estiver ali – tem uma relação da presença, porque a cadeira ficava vazia, mas a gota continuava, então surgiu de uma necessidade de trazer essa virtualização da presença, então eu vou gravar o vídeo e... Então não foi um processo super... E quando eu tava fazendo as videoperformances que entraram pra compor os vídeos que ficavam na televisão, além da projeção na cadeira, pra mim é como se eu tivesse performando. E eu sei que a pessoa que tava ali, o Bruno Freire – a gente já se conhecia, e eu entendia mais ou menos como ele trabalhava com a questão tanto do pensamento de edição dele, quanto do jeito (ele também era performer) de conduzir a câmera, então eu procurava me relacionar durante a performance fazendo as ações no tempo que eu tinha pra fazer, mas entender também como é que ele, que estava ali filmando, em que tempo ele tava.

Então era um grande jogo: “ah, então ele precisa, talvez... ele tá aqui, eu tô fazendo a ação mais fechada, eu percebo que ele tá tentando captar esse momento, eu acho que isso aqui é interessante ser mostrado, ok, então vamos virar um pouco mais pra cá”. Nunca gravei por *takes*, por exemplo, ou performances que precisam de tipo “ai, grava um, grava dois”, né? Como um roteiro mais de cinema, assim. Nunca foi, nunca teve.

Outras coisas que surgiram como videoperformance, por exemplo, e que também foi “X”, foi uma residência que tava fazendo no Galpão Jardim das Máquinas, com o pessoal do *La Plataformance*, e eu já tinha uma pesquisa, que é o experimento XIII, que chama *Peep Show*, né? Então, eu passei por uma situação de abuso durante um trabalho, um cara me abordou de um jeito muito escroto

e eu fiquei com muita raiva, quase fiquei paralisada, e depois quis entender essa relação, como eu consigo transformar isso também, desses episódios que não são só comigo, cotidianos, de assédio e de abuso, e que você paralisa, mas... né? O que autoriza essa relação? O que fantasia, a partir desse corpo, desse gênero, dessa pessoa, pra que a pessoa se sinta autorizada? E aí eu comecei a pegar vídeos cotidianos, por exemplo. Então é isso: estou aqui na minha casa, lavando a minha louça, estou fazendo as minhas coisas, tô lavando o carro, tô fazendo..., mas sem posar, sem nada. A câmera vai até a hora em que acaba a bateria, até a hora que eu esqueci que tá lá, e tal. Ponho no ângulo, então também funciona muito assim a produção dos materiais. Então foram feitos depois recortes; essa aqui tem cinco minutos, essa tem dois... criar dramaturgias pra depois colocar ali em cima, que dialogavam com coisas minhas, e ok. Mas eu também... E aí vem duas coisas; não era nem a videoperformance, nem a performance, e era a minha vida cotidiana. Então... que eu também não consigo, às vezes, separar, é óbvio, né? Quando você leva isso pro espetacular, ganha outra dimensão, é pra isso mesmo. E eu tenho o hábito de gravar muita coisa na vida. O tempo todo.

Então... sejam coisas relacionadas com o meu corpo, coisas de fora... e aí, só pra completar, nessa residência artística – e aí de fato foi criada uma videoperformance – eu queria trazer essa questão, desse lugar, também, da sexualidade, ou desse lugar de você ir às cabines, né? Pra você... que era um, enfim, a origem disso é outra coisa, também a relação de você estar num espaço e olhar na cabine, o espetacular, os primeiros experimentos óticos e tal, mas como isso se modificou, e aí a ideia era como tratar isso também levando, dividindo, com um grupo que tava residente ali. Então a gente tava num processo em que a gente tava fazendo num... era um galpão maravilhoso, mas ele tava muito velho, e a gente tava pintando e fazendo faxina, essas coisas. Então eu comecei a levar alguns elementos pra brincar, também, com as figuras e as fantasias que tem sobre o meu corpo né? Então a clássica figura da empregada. E aí teve um dia que eu fui limpar o galpão com um salto desse tamanho, uma *fantasiuzinha* bem *mequetrefe*, comprada no centro da cidade, com fio dental... e lavando aquele lugar bizarro, assim. Um colega veio, falei “quando você tiver aí, grava a gente fazendo faxina” e disso eu fiz uma edição. Então eu tava performando, ao mesmo tempo a ideia era instaurar uma discussão, porque tinha outros grupos que frequentavam o galpão em horários diferentes, e que a gente só encontrava na faxina (eram grupos de homens héteros cis).

Então... instaurar a situação, gravar essa imagem, e a partir dela as coisas vão. Então eu também, tecnicamente, não tenho esse momento. Mas isso já tinha sido uma performance que já viraram videoperformance. Virou uma performance que gravou, e virou uma videoperformance. Eu tenho muito isso nos trabalhos, né? Vai desdobrando. Então não tenho... não tenho isso.

*Anna Clara Petracca:* Interessante. E quais são as tuas principais ou maiores referências, digamos assim. Podem ser de artistas contemporâneas ou não. E não necessariamente das artes, também. Você já me falou também da filosofia e tal, podem ser até mesmo essas referências.

*Luanah Cruz:* Olha, primeira grande referência pra mim é a minha família. Pelo o que ela representa pra mim, pela possibilidade de eu estar aqui, né? Mas também pela inventividade e pela criatividade das pessoas que fazem parte dela, tanto no modo de lidar com a vida e sobreviver a vida, quanto também no campo das artes, né? Então, meu pai é advogado, mas ele toca percussão, ele canta muito bem, ele escreve, ele constrói coisas de madeira... Então isso pra mim é uma referência muito bacana, em termos de ver possibilidades de coisas, assim. Tenho um tio que é músico mesmo, professor de violão e diretor musical, então... Isso me influenciou bastante. Inclusive seguir no caminho das artes, apesar de tudo. Eu não sabia fazer outra coisa por causa deles.

Referências importantes pra mim que eu fui conhecer... na faculdade, se a gente for pensar em termos de... A Yoko Ono é uma referência bem importante pra mim, porque ela também é... pelas temáticas, eu me vejo assim, e por como ela aborda essa relação da espacialidade e a presença do outro, então eu até me considero mais nesse lugar pacifista, ou pretendendo acreditar num universalismo depois que a gente destruir esse mundo, a gente pode pensar numa questão mais humanista, né? Mas a gente vai destruir ele primeiro. Mas ela tem essa vertente... resquícios aí, do movimento Hippie que eu acho massa, e foi bem importante pra mim.

A Billie Holiday é uma figura muito importante. Eu conheci de ouvir, meu pai ouvia muito ela, a Ella Fitzgerald, enfim, se a gente pensar também em cantoras brasileiras também, que aí é a coisa de ouvir e de ver a figura e me espelhar muito, a Elizete Cardoso, a Dalva de Oliveira, a Elis Regina, Clementina de Jesus, enfim... Eu vou falando da música, né? Mas é que pra mim são figuras que têm uma presença e que não ficam só na música, é muito forte. A felicidade que eu tive na faculdade de conhecer – ali na época ainda bem que eu não sabia do trabalho dele, porque acho que eu teria ficado acanhada, que era o meu colega de turma – o Luiz de Abreu, que é performer, dançarino, enfim, e é foda. Então o Luiz é uma referência bem grande pra mim. A Ludmila Castanheira, que é professora da Universidade Estadual de Maringá, e performer também. Junto com... eu não vou lembrar o nome das outras pessoas, mas que foi a fundadora do Festival de Apartamento aqui no Brasil, que foi durante um tempo que aconteceu. Ela tem a conclusão de... acho que foi o doutorado dela que virou livro também, é bem interessante pra pensar essa relação da performance e do cotidiano, e outras linhas (gênero também, e tal). Mas já tinha visto os trabalhos da Lud, então pra mim foi muito forte como uma referência de performance, e enfim,

de mulher que consegue mudar a condição de muitas coisas também. Eu conheci faz... vai fazer dois anos já, gente? Não, acho que faz um ano e pouco, Benedita ArcoVerde, que é uma travesti da cidade de Arco Verde, e conheci ela através da Rena Costa, e me identifiquei muito com questões que a Benedita traz, a gente teve a felicidade de estar junto e conversar muito, assim... Então me influencia, né? Bastante. Tem sido uma referência pra mim, entender como se tem trabalhado as coisas. Nossa, e aí... tipo, cinquenta mil... a Luciara Ribeiro, é uma pessoa que eu gosto muito, que é da parte de curadoria... Nossa, e aí vai... Vou ficar até amanhã se continuar falando.

*Anna Clara Petracca:* Como que você percebe a evolução, mas mais no sentido de transformação da performance dos anos 60 e 70, quando surgiu muito a questão da Body Art e etc, pros dias atuais? Ou seja, quase 60/70 anos depois dessa...

*Luanah Cruz:* É muito curioso pensar nisso, eu não sou a pessoa que, enfim, a faculdade foi ótima e eu tive um movimento de corte de várias questões, até de estudo – que agora eu retomei, mas não tô retomando tanto pra essa área –, mas eu acho muito curioso, como eu não tinha contato com arte contemporânea, e com performance especificamente, quando eu tive esse contato em 2004, e aí vendo as referências das artistas todas, e tal, ver a Valie Export, e ver todo o mundo... nossa, eu fiquei encantadíssima, e aquilo era muito atual, muito sofisticado, e enfim, a própria Yoko com os experimentos do Fluxus, e várias coisas e tal. E aí hoje eu tô meio chata, porque eu olho e falo “nossa, gente, legal”, mas às vezes eu tenho impressão de que as coisas hoje – e não é pelas tecnologias, mas eu acho que a gente tem muitas coisas na mão, em termos de poder explorar aparatos tecnológicos, e aí eu não sei o quanto que isso é tanta novidade quanto era quando a gente tá falando de ser as pioneiras, serem as vanguardas, então eu sinto às vezes que, em termos de tecnologias que a gente poderia explorar mais, e que a gente tá quase refazendo, acho que a gente podia entrar num processo de re-performance mesmo e tava tudo certo, mas mais do que isso eu também não consigo fazer um comparativo ou entender. Eu acho que hoje... e aí eu só posso falar do Brasil, porque eu só vivo aqui... e eu sei que teve um movimento muito forte de performance nos anos 80, em São Paulo, né? Eu vou falar do contexto de São Paulo, o Centro Cultural, e tal... Enfim, tem o Donassi... tem uma galera foda, aí eu não vou saber muito da mulherada nessa época, eu só sei dessas pessoas, que são ótimas, mas são sempre os homens, né? Que a gente tem referência, inclusive porque eles tão aí pra contar a história deles... E aí depois aqui eu vejo que, pelo menos no contexto de São Paulo e do que eu tenho acompanhado da cena, e eu, sei lá, não sou a pessoa que conhece todo mundo da cena independente, mas conheço. Conheço gente do mercado oficial... eu acho que o que tá diferenciando é que a gente tá tendo essa questão mais dos temas engajados com o gênero, raça e classe. É o que eu tenho percebido, até de

quando eu tive o conhecimento do que era performance, eu fui ver os vídeos de coisas anteriores... você tinha uma – a impressão que eu tenho, do que eu lembro – uma relação mais direta com o objeto de pesquisa, ou materialidade. Então ou é o vídeo, também, não que as mulheres não fizessem, mas é a condição de ser mulher e tal, mas... o que eu vi aqui – pelo menos o que me foi apresentado – era uma relação mais com a pesquisa do material. E eu sinto que essa relação mais voltada pras questões de raça, classe e gênero como uma ação mais política – não que a performance não seja, mas todas as artes são – mas eu sinto isso, assim. Não sei, devo ter respondido um monte de besteira, mas eu não tenho noção teórica não.

*Anna Clara Petracca:* Mas legal, eu achei uma ótima resposta. E não tem nenhuma resposta correta, é mesmo o teu ponto de vista, a partir da tua experiência. Então... Agora que você comentou da política-

*Luanah Cruz:* Ah, desculpa! Deixa eu só fazer um complemento da outra questão... identificar também não necessariamente um coletivo que abarque só aquele tipo de performance, ou que seja só de mulheres ou só de mulheres cis, trans e outras coisas, né? Mas eu acho que essa relação das redes, né? Tanto pra festivais independentes, quanto de articulação e rede de suporte, pra que você como artista possa desenvolver o seu trabalho, e cada um contribuir com o que dá, então seja suporte pra falar tipo, com a polícia, seja suporte pra divulgar na internet... então esse movimento... você não precisa ser de um coletivo, só falo com as pessoas do meu coletivo, não, eu acho que tem várias pessoas que se articulam de vários modos pra fazer a performance acontecer, eu acho que isso talvez seja um diferencial, assim.

*Anna Clara Petracca:* Legal. E daí, você tocou na questão da política e eu queria falar brevemente disso; como você vê essa relação da arte com a política, e indo mais além, como você vê a produção de arte em países que sofrem alguma instabilidade política? Como é o caso, por exemplo, do Brasil agora.

*Luanah Cruz:* Bem... daí é aquela máxima de “toda ação é política” e... é, né? O seu posicionamento, são várias coisas... O fato de você às vezes não se posicionar também é um fato político, que não quer dizer que tá certo ou tá errado. Então quando eu olho pro campo das artes também é isso, né? Qual é o posicionamento que aquele artista tem, e eu não acho que isso é estático, acho que é sempre bom frisar isso, porque... e aí pensando em termos de trabalho, né? O artista, a vida, enfim, aí são outras questões, mas acho importante frisar porque você também vai acompanhando, né? O processo de desenvolvimento dos trabalhos, seja daquela companhia, seja daquele artista específico, e vai entendendo como ele vai se engajando, ou em que lugar também ele se encaixa dentro daquela questão que ele tá querendo discutir, e o nível de maturidade e tal.

Acho que isso é no mínimo ético e respeitoso pra pensar no trabalho das pessoas e também é um exercício que eu faço pensando na minha própria trajetória. Você vai falar “putz! Abordo essa questão desse jeito? Hoje em dia faz sentido pra mim? Não abordo?” Então acho que é importante ter isso como uma coisa importante, até porque a gente lida com imagem, mesmo que eu não seja uma pessoa da fotografia, que eu não seja uma pessoa que especificamente pinte, mas é pra gente ter essa noção e que as imagens foram... né? Através delas, inclusive, que os processos de dominação foram instaurados, né? Então... da imagem e da música também, né?

Se a gente pensar nos processos de dominação, aqui a gente fala especificamente catequização ou um monte de coisas, foi através da arte que você dominou as pessoas. E a imagem é o que vai ficar, e quem tem a imagem na mão e que vai mostrar, é a verdade que tá estabelecida, porque a gente perdeu também referências mais ligadas a outros sentidos... Então não tem como escapar, a imagem que você produz ou que você reproduz, ela vai ser ligada diretamente com o contexto que você tá vivendo. Independente de você falar especificamente sobre um fato político, sobre um partido, sobre uma condição, sobre... acho que isso já diz, porque a realidade também que uma comunidade vive, tá relacionada com as lideranças que estão presentes e que foram escolhidas, ou que a própria comunidade se absteve de escolher ou afirmar. Então acho que sobre essa primeira parte é isso. Da segunda parte da sua pergunta, é como é a sua relação com a arte... desculpa? Num contexto...

*Anna Clara Petracca:* Como você vê a produção de arte em países que sofrem alguma instabilidade política.

*Luanah Cruz:* Nossa, então né. A gente tá sempre tentando fazer, produzir... primeiro que eu acho que quem tá no meio produz porque também não sabe fazer outra coisa, porque senão não consegue viver e sobreviver às realidades políticas. Então tem uma questão econômica e uma questão de valoração e de entendimento do que são os processos artísticos porque a gente sabe que sim, não serve pra nada, porque a gente precisa comer e dormir, e... e o que mais? E ir ao banheiro, né? Acho que é isso... pra existir, basicamente. E a questão da perpetuação da espécie (sendo bem tosca agora). Mas, pra viver e existir, em tudo do jeito que tá acontecendo, se a gente não reativar e não reavivar a essência criativa, pra lidar com as situações, e também ter isso como modo de referência pra repensar o seu modo de viver, não funciona, né? Então eu sinto que é muito... a gente não tem esse reconhecimento, porque primeiro você não tem nada definido politicamente, então você não vai ter a arte como base pra nada nunca. Então tem sempre esse lugar na instabilidade financeira, na instabilidade de reconhecimento, processos de censura, e aí a gente pode falar diretamente também de uma questão da presidência hoje, né? Atualmente. Ou

das governabilidades do Estado e tal, mas isso reflete nas instituições também porque por mais que uma instituição seja super libertária, a gente sabe que ela vai ter que responder algumas questões, então também até onde fica esse lugar. E aí o que salva, mas não paga conta, é o circuito alternativo. E aí hoje eu sinto muito uma desarticulação... eu tenho conversado com alguns amigos, quando dá, por vídeo chamada ou telefone... e a gente tá muito desmotivado e muito desarticulado, então o contexto político também tem feito a gente, às vezes, dar uma desencanada de produzir, a gente não tem recurso pra produzir... a gente também tá entendendo qual é a relação com o público, então... eu acho que acaba sendo uma grande avalanche, assim... é difícil.

*Anna Clara Petracca:* E voltando pro seu processo criativo; você poderia falar mais um pouco sobre ele? Por exemplo, você... eu tenho aqui essa questão: “qual a abertura para o acaso nas suas obras?” Acho que você até já falou um pouquinho disso no início, e também se você tem algum método, ou... entre aspas, um “ritual” que você siga, algo que você perceba que ocorre com certa frequência nos seus trabalhos.

*Luanah Cruz:* Bem, o acaso... ele é sempre bem-vindo, até pelo próprio procedimento do trabalho e como ele acontece, né? Porque eu tô na relação com o outro, então por mais que eu tenha um roteiro, uma ação que, enfim, eu costumo trabalhar muito com ações de longa duração e tal, e acho que até essa coisa do vídeo me ajudou, potencializou também essa... a trabalhar com isso. Então ali eu tô sujeita a muita coisa, do limite do meu próprio corpo, e vai ser influenciado pela relação com as pessoas e tal. E se eu pensar... né? Enfim, tem o processo de – vou separar como se houvesse uma separação, mas enfim, é meio tosco – é o processo de criação, de concepção, né? Da ideia, do *insight* que vem, como é que aquilo vai se organizar, depois como aquilo se organiza na cabeça, como se organiza no espaço, junto com as pessoas. E eu realmente sou muito aberta e muito porosa pra todas as situações que vão acontecendo.

Então tem performance que às vezes surge de uma leitura, ou um trabalho, porque não é só performance que eu faço, às vezes é por conta de um humor, às vezes é por conta de uma situação que alguém me contou, às vezes é porque eu tô mexendo com um material e “nossa! Isso aqui podia virar tal coisa”, e aí eu começo a fazer a louca que busca 50 mil outras... vou chamar de referências, mas não são só teóricas, ou são coisas relacionadas ao assunto, às vezes é como alguém próximo tá lidando com uma situação... E aí eu também não controlo, né? O único controle que eu tenho – e aí é um elemento que eu vou brincar, mas é muito presente nos meus processos – chama *post-it* e... (risos) *post-it*, canetão e cartolina, porque eu consigo tirar da cabeça e fazer os esquemas, mesmo que eles mudem dez mil vezes.

Tô brincando, mas é um pouco isso, assim. Então, pra organizar isso vai ser recorrente. Como também vêm dessa relação com entendimento de corpo, que é mais do que físico, é memória, são outras coisas... então eu costumo sempre trabalhar com – mesmo que não seja diretamente pro público, né? Mas... pra quem tá ali como participante, *whatever*... Mas com cheiros, porque isso também me ajuda... e aí eu vou falar de algumas plantas, que fazem parte do meu cotidiano, eu gosto bastante. Eu tenho um cuidado, uma relação com chá, com banhos... então isso também me ajuda a ativar no processo de criação, ou de pensamento... de preparação, né? Pra essa ação, quando eu vou executar – então também tem isso. E também às vezes pra levar isso diretamente pro próprio público, porque eu acho que isso ajuda na instauração da ambiência, e vai também, de alguma forma, como eu não tô no teatro, e pode ter também, porque eu trabalho com umas coisas bem na linha do teatro, mas não tem a luz, não tem não-sei-o-quê que vai direcionar e criar o clima, então também como é que eu vou instaurar a situação e a ambiência através de outros recursos? Então as plantas, comida, então é uma coisa que... sempre tem alguma coisa de comer, seja eu comendo, seja o cheiro da coisa, então isso também traz as pessoas pra um outro lugar, que ou é o da familiaridade, ou às vezes dá uma ansiedade porque é um negócio que tá um cheiro muito bom, mas você não sabe o que é – e não vai aparecer nunca -, então você já vai ficar incomodado.

Eu fiz um mapeamento no ano passado, né? Dos elementos, por conta do TCC (trabalho de conclusão de curso). E era até sobre isso meu TCC, um pouco... mapear o universo dos elementos que faziam... os elementos materiais e imateriais que faziam parte da trajetória até então... e isso gerou um outro trabalho, que é entregar esses elementos pras pessoas, também. Então como uma forma de um patuá, e tal, que é pra lembrar... foi o meu jeito de lembrar de onde eu vim, e como essas coisas me ativam, até pra que as pessoas também possam, através do que eu entrego pra elas, relembrar o que elas são. E aí então eu vi as plantas, as comidas – e aí comidas e bebidas, né? Tinha frutas, bebidas, e tal... A relação com a bebida também foi uma coisa que eu percebi que aparece em algumas ações intercaladas... então o vinho aparece, a cerveja aparece, seja pra entregar pro outro, como também um motor pra me ajudar na alteração do estado ou causar risco, né? Então... batom é uma coisa que aparece também, em mais de uma ação, porque é desdobramento de uma que depois vai virando temática pras outras... acho que foram basicamente esses elementos, eu mapeei algumas coisas também, se eu fosse pensar tanto na cor da roupa, ou dos elementos que eu tenho... então o vermelho é uma coisa que aparece bastante, não necessariamente como sangue, mas ele aparece... o azul, também. O que mais que se repete nisso? Enfim, de elementos... Isso pensando na performance como um todo, né? Eu acho que só...

e eu sou uma pessoa fumante, estou fumante, então também é uma coisa que acontece dentro das performances, né? É a presença do cigarro.

*Anna Clara Petracca:* Interessante. Quando você inicia uma obra artística, trabalha até o fim ou tem vários projetos em simultâneo?

*Luanah Cruz:* Nossa, acho que eu consigo te fazer... É que também... Bem, eu vou te responder duas coisas; uma: eu demoro o tempo que eu acho que o trabalho demora pra ele surgir, então eu não tenho uma coisa de todo ano eu faço um trabalho no mínimo, ou dois ou três, então eu não tenho uma periodicidade – o que também não significa que aquilo tá finalizado, eu nunca acho que tá finalizado. Cada vez que eu tô fazendo, eu tô acrescentando um elemento ou tirando outro, então... tem esse lugar, né? Ao mesmo tempo também tem momentos em que não, que eu tô fazendo tipo... a partir dessa performance, tenho uma performance que fala sobre autorretrato, autoimagem, *selfies* e tal. Então dela a de fato entrar, mergulhar na pesquisa pra pensar nos processos de deformação no corpo feminino negro, e aí, a partir desse disparador... eu comecei a pesquisar ela, enfim, do autorretrato um tempo, e depois – mas foi tipo, num intervalo de um ano – vieram três ações, aí eu participei de festival, aí eu fiz não sei o quê... então assim, elas tavam todas acontecendo ao mesmo tempo, e sem contar que eu, infelizmente – infelizmente por um lado, mas felizmente por outro, também – eu não trabalho só como performer na vida, falo infelizmente porque às vezes; às vezes não, eu queria ter tempo pra me dedicar mais a esses processos criativos e artísticos, felizmente também porque as materialidades e as questões que acontecem são porque eu tô no mundo real, não que o artista não viva no mundo real, mas tem um mito aí, né? E que isso me permite também me entender, entender o outro e trocar. Então eu também não tenho essa condição de fazer uma coisa só. E aí não só uma coisa só, eu trabalho às vezes com coisas que não tem nada a ver com arte, porque eu também não vou ficar trabalhando com processos artísticos pra fazer o que eu não quero, pra pagar conta... eu tenho essa máxima pra mim, em alguns momentos rola, é muito massa, mas às vezes também com outros processos, então tô cantando enquanto tô produzindo a performance, tô fazendo produção cultural, que é uma coisa que eu faço bastante... tô fazendo... meio polvo, assim. Então... não tem muito.

*Anna Clara Petracca:* E aí, já entrando nessa questão do mercado de trabalho, que você começou a comentar agora, como que você vê o mercado de trabalho voltado pra arte a qual você se dedica? Acha que houve alguma mudança desde o início do seu percurso até atualmente; até os dias atuais?

*Luanah Cruz:* Delicado. Vamos lá. É o mercado, né? A gente vai começar falando do recorte de performance; se a gente pensar na performance, acho que teve um ganho-

(a conexão cai por uns instantes)

*Luanah Cruz:* Anna? Desculpa. A luz piscou aqui, e tá chovendo. A internet deu aquele... Peraí, agora eu vou ter que lembrar... o que a gente tava falando?

*Anna Clara Petracca:* Cortou bem no início mesmo da sua resposta, e era sobre como você percebe o mercado de trabalho voltado pra arte à qual você se dedica, e se você acha que houve alguma mudança desde o início do seu percurso até os dias atuais. Cortou bem no início mesmo.

*Luanah Cruz:* Então, quando eu... eu fiz aqui artes do corpo com habilitação em performance, e era uma coisa que não... na verdade o curso não existia em nenhum outro lugar aqui no Brasil, se não me engano foi o primeiro curso da América Latina, de graduação. Eu acho que foi isso, se não era do Brasil, era da América Latina. E mesmo a questão da regularização, então teve o processo da associação de performance... os editais não eram voltados... ninguém entendia o que era... então era bem complexo pra fazer. Era mais um circuito independente mesmo, ou num contexto voltado pra academia, ou que era oriundo em espaços institucionais de arte, vindos de alguma procuradoria ou coisas pensando em arte acadêmica, performance conceitual e tal. Então, se eu vou pensar nisso, né? Com associação, com performers em rede autônoma e tal, a gente conseguiu bastante espaço, tanto que hoje a gente tem editais, que normalmente são promovidos pelos próprios performers, mas tem editais de festivais de performance, infelizmente cada vez menos, porque eles acabavam saindo na raça, mas tem um espaço institucional, né? O que eu acho que é uma grande conquista, apesar de algumas instituições também ficarem confusas com relação ao que é; então performance é aquilo que vai no espaço livre, no vão do lugar, no *hall*? E performance tem que ter um tempo específico, né? Isso a gente falando de performers brasileiros, porque quando vem alguém de fora, quando vem a Marina Abramovic por exemplo, é um outro contexto.

Se a gente pensa em termos de museu também, a performance – ainda não se sabe o que fazer com isso, não se tem um valor de compra, não se tem o... porque também eu entendo que o mercado de arte, se a gente for pensar na parte de museus e galerias, é meio... enfim, são bancos, né? Eles vão ter que investir em algumas coisas e precisa ter ali pra poder fazer a venda e tal, dos produtos deles. Então essa relação de “ah, pra você entrar no circuito você tem que ter algum vestígio, é uma videoperformance, é uma fotografia, mas a performance em si não se sabe como trabalhar ainda, ou o que ela é. E, infelizmente, a gente também tem um recorte das temáticas vigentes, então “ah, é o tema da mulher, é que você é mulher, você é performer, e você não sei o quê” ... há três anos – eu vou falar três anos, é óbvio que dura ainda hoje um pouco, mas – “nossa, vou te chamar pra uma fala porque você faz isso, você é uma mulher negra, então tem essa fala aqui”. O recorte primeiro era mulher, depois é o recorte “mulher negra”, aí agora a gente tá no

ano que é o ano indígena, né? Porque tudo o que tá acontecendo no mercado de artes é voltado pra questão indígena, que também só serve pra isso e depois não vai servir pra mais nada. A questão trans também. Então assim, aí eu olho e isso me entristece. Também dentro disso tem um recorte de quem são as pessoas que têm os trabalhos ideais que representam essas questões do mercado. E aí eu não tô falando só por mim, falo por muitas outras artistas que eu conheço, outros artistas, outras artistas, que... não se inserir. Então também qual é o fôlego que a gente tem pra também continuar e criar o nosso mercado paralelo, também né? Porque também é um mercado, o mercado alternativo. Então eu vejo que tem uma evolução de um entendimento pelas instituições e tal, mas a gente ainda não tem essa... tem o acolhimento, o entendimento mais ou menos, mas não tem, é até a página dois que você sabe o que vai acontecer ali, e o que é uma performance mesmo, e o trabalho da pessoa. E também não é muito institucional, porque eu acho que a gente tem muito o que galgar ainda para de fato – se é que algum dia isso vai acontecer também, mas – lidar com o público espontâneo, com o público de rua. Eu venho da performance de rua também, né? Intervenção urbana e outras coisas..., mas né? E aí? Como é que a gente dialoga também nesse espaço, nesse lugar, pras coisas acontecerem...

*Anna Clara Petracca:* E, bom... já tá no finalzinho da entrevista, infelizmente pra mim, porque tá sendo maravilhosa. Eu queria saber a tua vivência é bastante – eu não vou dizer toda, mas vendo o que tá escrito no teu website, a tua vivência é bastante – no Brasil, em São Paulo. Como que você enxerga essa relação de São Paulo, que é uma cidade muito populosa, que tem muita... um campo artístico/cultural muito movimentado, com as outras áreas do Brasil? Você sairia de São Paulo, por exemplo, pra trabalhar em algum outro lugar do Brasil? Ou ainda sairia de São Paulo e ia até pra fora do Brasil?

*Luanah Cruz:* Bem, aí tem duas coisas né; São Paulo, centro de tudo, e a capital, e não-sei-o-quê, que é muito louco, é muito real, e é muito triste porque é o lugar mais extrativista que existe, né? Em termos de Brasil. Aliás, a maioria dos meus amigos não são de São Paulo, eu acho isso muito bom. Eu sou uma das poucas paulistanas, inclusive dos lugares que eu frequento. Paulistanas e paulistas, né, que é o pessoal que vem do interior. E eu tenho visto na cena, eu tive a oportunidade de... do sul eu conheço alguma coisa, mas foi ligado à universidade de Maringá, eu falo por conta do contexto universitário, das pessoas que eu conheço, então isso também já traz um recorte, que é outro. E em Florianópolis já foi com o pessoal da cena independente. Tenho amigos que não estão morando mais lá hoje, mas foi um lugar que eu fui durante três anos seguidos e tal, então... um pouquinho da cena, muito pouco, mas um pouquinho da cena alternativa eu conheci. E tive a oportunidade de conhecer, fazendo/indo apresentar trabalho na região nordeste, né? Eu participei em Natal de um congresso sobre professores performers e tal, foi bem interessante. E

aí tive contatos com outros artistas, enfim, pessoal de Recife depois... E a cena é muito foda, e eu acho que a gente faz muita coisa lixo em São Paulo. Pensando no que eu tenho visto nos outros lugares.

Em termos de engajamento mesmo, e aí eu vou falar de engajamento político, porque eu acho que a formação política é deficitária no Brasil como um todo, a gente não tem formação de cidadania, de identidade no geral... Isso não é estimulado, né? No processo educacional. Mas ao mesmo tempo, quanto mais você vai indo pras regiões norte e nordeste do país, tipo... eu acho que são umas pessoas com uma formação política, sabe... melhor, assim. Isso independente de classe social, e principalmente, enfim... pessoas que tem uma classe social muito elevada parece que esquecem da questão toda, da formação do Brasil. Mas isso, essa viagem toda, pra dizer o quê, também? Acho que São Paulo tem uma relação de movimentação e tudo... fazer coisas aqui não foi uma questão de escolha só minha, porque eu moro aqui, eu consigo me virar aqui em termos de trabalho, e muitos deles não são... eu não consigo dizer que eu vivi do meu trabalho de artista em São Paulo o tempo todo. Acho que o mais próximo foi ligado com a parte de arte-educação e pedagogia, né? Então... que é também um campo e me ajudou muito até pra pensar as performances e outras coisas, mas isso foi recente, né? Depois aí dos trinta anos, então você fala “nossa, ok, agora você vai fazer uma coisa voltada pra isso”, mas digo porque a minha vontade sempre foi de sair daqui. Todas as vezes que eu tentei sair de São Paulo prestando alguma coisa e tal – sempre me inscrevo em residências e tudo – nunca foi por isso, sempre foi do tipo “vou chutar o balde”, e vou pra... pra Florianópolis eu ia mudar uma vez, e aí acabou acontecendo um trabalho em São Paulo, e eu fiquei.

Antes da pandemia era pra eu ir para Arco Verde, para ficar – de novo, eu fiquei lá em janeiro, passei um mês e pouco com a Rena, minha amiga e tal, ia voltar pra São Paulo, levar a mala e passar o ano, e talvez rodar pra... entendeu? O que acontecesse. A gente ia programar umas residências, eu dei uma oficina lá, foi muito legal e tal. Então é um desejo muito grande, mas também de entender, né? Quais são as cenas, onde eu me encaixo dentro disso... Pra poder estar. E fora também que é uma coisa que eu – vai fazer uns dois anos, três anos, que eu tenho me dedicado mais a mandar currículos... uma das coisas que eu acabei, que eu me interessei muito foi o Cem, né? Que é o Centro de dança e tal, tem o curso, tenho amigos que já fizeram, mas na época acabou não rolando de ir, e depois eu desencanei, porque eu acho que ia ser bom, mas não muito...

Eu também não conheço um cenário muito grande, mas quero ter essa oportunidade sim, porque... conversando até com os meus orientadores do TCC, uma das coisas que eles falaram

muito foi “olha, pro tipo de trabalho que você faz, infelizmente...” e aí, sei lá, isso é meio bizarro, eu me sinto uma bosta, mas é verdade também né? Queria muito que as coisas fossem aqui, mas que os meus melhores lugares não seriam aqui. Seriam... Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, ou outras coisas assim, né? Então também é como galgar, no meio de uma pandemia... quero fazer um projeto de mestrado, mas também é isso, não dá pra eu investir simplesmente talvez num máster, ou até dê, mas aí eu volto pra cá e tenho que fazer todo o processo de ver se vale, infelizmente eu não tenho condições financeiras de me dar o luxo de só sair pra fazer um máster agora, entendeu? Ou tenho também, eu posso meter a louca, e sei lá.

*Anna Clara Petracca:* E como que você vê a conexão entre a área acadêmica, digamos... esse âmbito universitário com a prática artística, e as galerias de arte/os espaços artísticos? A prática artística e o que é apresentado, esse espaço de apresentação e a prática mesmo, com o âmbito universitário que, por um lado, é ainda muito conectado com a teoria, essa coisa *acadêmica* mesmo. Você acha que... enfim, a sua opinião sobre isso.

*Luanah Cruz:* Olha, pela vivência que eu tive no curso de artes do corpo... foi um curso de uma grade teórica muito extensa, mas ao mesmo tempo, como se falava da pesquisa dos artistas, porque os próprios professores tinham essa máxima, né? De você ser um professor-artista, e através da sua pesquisa estimular o outro... eu consegui ver isso muito numa aplicação prática. Aí eu tô falando de um contexto do meu curso, de 2004 a 2007, eu fiquei lá até 2008 pra concluir mesmo as disciplinas, mas foi isso. Hoje, também quando você vai pros espaços de apresentação, se você não tem uma conceituação grande do seu trabalho, uma conceituação teórica, e tal... não tem validade muito grande, a não ser que a estética encante muito, ou seja uma temática que tá sendo procurada por aquela instituição, ou por aquele curador, né? Então... eu sinto que... uma coisa meio que pede a outra. Muitos artistas, ou amigos, ou outras coisas, ou mesmo pra trabalho-  
(a conexão cai mais uma vez)

*Luanah Cruz:* Eu tava falando dessa separação, então eu falei sobre o contexto do meu curso, quando eu fiz de 2004 a 2007, e que ali não tinha uma separação entre teoria e prática, né? Era prática-ação. E focando nesse lugar também do que que é a pesquisa, né? A pesquisa, ela pode ser abraçada pela teoria, ela é prática, ela é mutável, enfim; lindo e maravilhoso. Aí você sai pro mundo real, que é depois da faculdade, e aí você começa a entender que, pra estar nas instituições, essa lógica da teoria é o que também prevalece, a não ser que você tenha um tema, ou alguma coisa que interesse específico a um recorte daquela instituição, ou a um processo de curadoria e tal. Então, partindo daí, eu infelizmente não vejo que tem uma separação, eu tava falando do meu próprio processo de retomada com a universidade, né? Eu fui fazer estudos práticos, eu fui

participar de residências, fazer um monte de coisa da vida, e voltei. Foi eu voltar pra questão da especialização e “nossa! Agora você tem uma pesquisa”. Isso não foi dito pela minha orientação, por ninguém, mas fora, sabe? Aí você fala “gente, eu tô há quinze anos e a pesquisa é pra falar justamente o que eu tenho percebido...” também, saindo de mim, mas temáticas que eu tô levantando, que mapeia... como é que daqui pra frente, no próximo processo, eu consigo relacionar isso com os outros artistas, com as outras coisas, pra falar que eu tenho uma pesquisa agora? Então quando a gente pensa em termos de teoria, prática, a performance conceitual, e não-sei-o-quê, se a gente tá pensando em instituições de arte e mercado de arte, infelizmente não tem separação. Infelizmente também entre a gente, eu, todo mundo do circuito alternativo, a gente é educado na mesma sociedade que tem valores que são pré-estabelecidos, eurocêtricos, brancos, em que tem essa questão da escrita, da teoria, do não-sei-o-quê... e que a gente, às vezes, também acaba não valorando, ou apoiando ou não-sei-o-quê, determinado artista ou determinado projeto, ou processo, ou festival, ou o que quer que seja, porque ele não tem essas questões tão definidas, ou como a gente esperaria que estivesse, né? Dentro do que é colocado. Então infelizmente não tem essa... ainda tá muito junto, ainda mais tratando de performance.

*Anna Clara Petracca:* Bom, por último, eu queria saber qual pergunta que você gostaria que já te tivessem feito, em alguma entrevista, ou em alguma conversa, sobre você, sobre o teu trabalho, que nunca fizeram. Você pode me responder isso agora, é uma pergunta complexa, já me pediram também pra, por exemplo, mandar essa resposta, que é uma resposta-pergunta, por e-mail depois, não tem problema se você preferir. Mas, se você quiser me dizer, por exemplo, as primeiras coisas que te vêm à cabeça; uma palavra, uma questão, não precisa ser necessariamente a pergunta já formulada, se você tiver, ótimo, mas se você não tiver, alguma coisa chave que te venha na cabeça.

*Luanah Cruz:* Nossa, eu não tenho a menor ideia, porque eu também... não é uma coisa constante né? Esse contexto de entrevista, ou coisas assim. Eu tô mais acostumada a processos colaborativos em que as coisas surgem naturalmente, você vai palpitando no trabalho do outro, a pessoa te instiga, e... mas não sei, eu posso te responder essa pergunta depois (risos). Que legal.

*Anna Clara Petracca:* Claro! Bom, muito muito obrigada, não sei se ficou alguma questão, se você gostaria de falar mais alguma coisa...

*Luanah Cruz:* Acho que não, assim. Eu também me coloco à disposição, se tiver alguma coisa que você precise de mais objetividade, ou quiser mais outras coisas... tem material que não tá disponibilizado, muito material que não tá disponibilizado no blog... eu não sei se eu respondi a pergunta ou não, mas acho que eu queria falar um pouco sobre isso também, que é essa questão das temáticas – por que não colocar, acho que são duas coisas relacionadas com o mercado de

arte, e outra com questões de exposição mesmo, né? Que aí vem pra questão do gênero também. Como eu trabalho muito com, ou tenho trabalhado muito (nos últimos trabalhos) com essa questão da sexualidade, e pensando nessa formação dessa identidade nacional-brasileira, e tudo... eu tenho uns trabalhos que eu não consigo publicar, ou não sei muito como falar sobre eles. Eu sei o que eles significam, eu sei o que falar sobre eles, mas eu não posso expor. E isso é muito doido. É só um compartilhamento, assim. Eu tenho pensado nisso, né? Então, quando eu falo pra você “ah, eu tenho outras coisas”, é porque não estão. Por que eu não posso deixar? Porque eu vou ficar num lugar de vulnerabilidade, porque isso vai estar associado à uma questão da sexualidade da mulher que vai pro lado da vadia, que vai pro lado de não-sei-o-quê, pelas leituras...

Esse período pandêmico tem sido muito complexo também com relação a esse tipo de investigação, porque o que eles vão significar na imagem agora, sendo transmitidos pra pessoas que tão vendo... o que isso vira? Não tem mais a instauração da situação. Até que ponto o vídeo consegue dar conta? Como que esse corpo consegue ser autônomo e subverter os espaços através do audiovisual, mas sem a presença física? São coisas que eu tô me perguntando e que são tabus... E com relação ao próprio mercado também; eu não posso apresentar muitas coisas. Às vezes as pessoas me pedem “ah! Eu tenho um negócio, você não quer mandar...?” Aí eu mando e tipo “ai, tem alguma coisa mais poética? Não tem uma coisa mais...?” Aí eu falo “gente, eu vou ter que ficar me apresentando então em festivais...”, nada contra festivais, mas festivais específicos de recortes, em que eu também não sou a artista conclamada pra fazer isso, porque tem outras referências, mas sei lá, porque eu uso um vibrador na performance, sabe? Ou porque... e o foco dela nem é, ele nem aparece, mas tem uns dados que são... não que ele seja o foco, nem ele fica todo em evidência... mas isso são coisas que eu tenho me perguntado, e cai nesse lugar de novo. É como se eu tivesse um vídeo vazado na internet. E mesmo se for colocar ali, eu vou correr o risco de uma pressão que não dialoga com o que meu trabalho tá falando, e que eu não vou dar conta. É só isso, eu queria compartilhar esse lugar com você.

*Anna Clara Petracca:* Muito interessante essa posição. Bem forte mesmo, até por quê, o que é essa questão do vibrador, né? Ele é muito associado... até o vibrador feminino, a primeira coisa que vem inconsciente na sociedade é esse tabu do “por quê”, né? Por que ele existe? Se tem o homem. Sendo que não são coisas necessariamente relacionáveis, né? Um vibrador é um vibrador, a sexualidade feminina é a sexualidade feminina, ela não tem que estar relacionada ao macho, né? Enfim...

*Luanah Cruz:* Sim, ao macho, ou à questão do “apareceu”, porque o contexto que eu uso, eu vou falar da sexualidade, mas vou falar de um outro lugar, de uma hiperssexualização, como se o

tempo todo aquilo fosse evidente. E quando você fala também da questão do vibrador, eu fico... enfim. Aí também é outra coisa que eu não elaborei ainda, mas eu tenho sempre me perguntado... talvez a partir dessa ação que não tem nada a ver com isso; essa ação fala da figura da mulata, então é um show, meio um show de variedades em que eu faço ações cotidianas que as pessoas escolhem e depois eu coloco, na verdade é um estimulador clitoriano que também é um vibrador, e aí eu repito as ações fazendo com o vibrador, e as pessoas têm o controle na mão, então também é pra entender como essa visão fica, eu vou lendo textos que falam sobre a formação da identidade nacional, sobre o processo de apagamento e tal. Então é isso. Quando eu comecei a fazer essa performance, quando as pessoas veem isso também, é muito doido. Então, as mulheres ficam extremamente incomodadas, tem mulheres que ficam muito felizes, porque tem um lugar inicial de empoderamento e tal. Mas eu sempre me perguntei sobre a própria questão do vibrador, né? Que é associado com a falta do macho e tal, mas ao mesmo tempo, esse objeto foi criado de um jeito bizarro para tratar as nossas questões, para tratar das nossas histerias, por homens que faziam isso. Então, eu fico pensando, ainda não desenvolvi nada sobre, mas só pra pensar também, não sei se me cabe ou se eu vou desenvolver algo sobre isso, mas um símbolo que veio pra resolver uma questão dada como uma doença, ou um problema da mulher, como isso virou – ou a possibilidade de virar um objeto pra uma coisa que trouxesse um reconhecimento, um autoconhecimento do corpo, e passa para um status do empoderamento como mercado. E que também se você hoje não tem... “não tenho um vibrador”, e “nossa, amiga! Você não tem um vibrador? Como assim?” E aí eu fico pensando também no que a gente acaba ficando amarrada dentro desse processo de sexualidade, porque eu tô construindo e desconstruindo a minha o tempo todo. Era só isso, mas enfim.

*Anna Clara Petracca:* Pois é. Bom, muito obrigada pelo teu tempo, pela tua partilha, por essa entrevista toda, por essa conversa toda.

### **Anexo III: Entrevista com Mariana Barros**

*Anna Clara Petracca:* Posso já começar?

*Mariana Barros:* Pode, pode.

*Anna Clara Petracca:* OK.

*Mariana Barros:* Eu só quero voltar lá no teu e-mail, quero lembrar das tuas perguntas...

*Anna Clara Petracca:* Eu vou fazendo elas agora também... eu coloquei algumas coisinhas assim, a mais, mas eu quero dizer também que você pode se sentir confortável pra responder o que você quiser, como você quiser... fica mesmo à vontade. Se você não quiser responder alguma pergunta também, sinta-se livre, tá bem?

*Mariana Barros:* Aham. Não, *'bora nessa*. Tô aqui pra te ajudar.

*Anna Clara Petracca:* Perfeito. Antes de mais nada, eu queria saber o que que significa, pra você, ser mulher?

*Mariana Barros:* Bom... Ai meu Deus... Ser mulher. Ser mulher é o que me resta né, porque... também sou mãe e então, assim, são muitas atividades o ser mulher. Também tô com o meu período hoje, acho que isso é bem ser mulher. Tive uma noite, assim... De ontem, na verdade, eu menstruei ontem, então... é um evento, um pouco um evento. Pra mim, ser mulher é um evento, vamos falar assim... (*risos*) porque poxa, são muitas fases, né? E um evento também, às vezes, tem lá o seu começo, meio e fim. Acho que já tive o meu começo, tô na metade do meu evento, talvez. Ou no começo da metade, acredito, né... Porque acho que eu já tive um bom começo, assim, desde a minha infância... a minha adolescência e... pronto, a minha vida adulta. Eu tenho 31 anos e acho que agora, assim, esse ano, é o ano que eu faço 32, talvez. OK agora mesmo, assim, passei de uma fase. É... eu até achei, assim... ano passado foi um ano que eu... talvez tenha encontrado a minha calma, assim... porque também foi um ano que eu fiquei muito sozinha e também o estar sozinha dá um silencio que também pode ser um caos, não é, do gênero, você tá sozinho com você mesmo e não tem outra alternativa a não ser usar os teus recursos. Então, pra mim também ser mulher é... ser mulher é ser portadora de recursos únicos. E... muito... poxa, e são muitos recursos. Eu acho que eu também ainda tô em construção de recursos... essa aqui é minha avó, é uma fotografia que eu gosto muito, então eu quis deixar ela aqui com a gente.



*Anna Clara Petracca:* Linda a fotografia.

*Mariana Barros:* E aqui, não sei se você consegue enxergar – esse dia foi muito engraçado porque... eu há uns anos atrás, essa foto, eu acho que ela é de... 2014 talvez, não lembro. Foi um ano em que eu fotografei muitas mulheres – engraçado também, essa coisa do ser mulher e esse fluxo daquilo que tá vindo. Pronto, eu fotografava mulheres, e... abertas a qualquer devir, e esse dia eu fotografei a minha avó e a minha filha, engraçado. E depois que a gente fez as fotos eu tava no quintal da casa dela, tinha ido passar o dia com ela, almocei lá, e pronto. E ela tá com – eu olhei como se ela tivesse aqui, né, esqueci que é um filtro – tem um... tem uma nota de dez reais aqui no sutiã dela porque ela tinha pedido pro meu avô qualquer dinheiro que ela ia comprar qualquer coisa “ai deixa um dinheiro aí pra eu comprar qualquer coisa”. Foi comprar amaciante, aqui amaciador de roupa, e ela... e pronto, depois das fotos é que eu percebi que ela tava com dez reais ali no sutiã, achei engraçado.

*Anna Clara Petracca:* Que ótimo.

*Mariana Barros:* E... então acho que é isso; ser mulher também tem uma transformação assim, é... Pô, eu engordei desses últimos meses, assim... Acho que a pandemia também traz um pouco isso né, o estar um pouco mais parado. Embora no começo da pandemia eu tive uma vida bem ativa, eu tava... passei numa bolsa criação, então foi bem bom, ocupei muito o meu tempo produzindo, assim, e era de dança, então eu trabalhei bastante em casa, foi bem bom. A pandemia passada inteira eu praticamente fiz isso e... colagens. E aí agora, poxa, já vem de uns meses... acho que o último trabalho que eu fiz, físico, foi em novembro, que eu apresentei no Porto. Ah, não! E aqui também. Então foi meio “tá-tá”, assim; apresentei... enfim. Foi em novembro. Novembro? Dezembro? Dezembro! Ai, agora já não lembro, mas foi final do ano. Fiz dois trabalhos, foi o último ano. Estamos agora em fevereiro, e tô comendo pra caralho, assim, também, engraçado...

Comendo muito, tendo muito apetite e não sei o quê. Agora já faz duas semanas, uma, duas semanas que eu “dei um chega” nisso, porque preciso da minha máquina, então ser mulher também é ser uma máquina operadora de vida. Ai, cara, e é uma correria também assim, aí... escola online da Cecília, que agora tá aqui comigo. A gente estava em Tavira, que é um lugar também super gostoso, e tava... que é casa da... dos pais do meu companheiro, e eles moram em... eles moram em Angola, na verdade, moram em Luanda, e pronto, mora lá só a avó e, poxa, então super gostoso estar lá também, tem uma vovozinha junto assim, sabe? Família, né? Essa imagem, essa construção assim, figurativa né, emocional, que também às vezes é legal pra criança, então a gente tá por lá, assim. Aí hoje eu vim à Lisboa porque o pai dela tinha mandado umas encomendas, umas coisas ainda de aniversário, e pronto, a gente veio pra cá pra pegar as coisinhas dela, e acho que já volta pra Tavira hoje ou amanhã.

Ser mulher é ir pra lá e pra cá, atravessar, né? Eu acho que ser mulher também é... não perder a atividade de exercer a liberdade, assim. Também falo de um lugar de brasileira e, poxa, aqui também sinto assim, uma tranquilidade maior pra exercer a minha liberdade, de andar na rua a hora que eu quiser, do jeito que eu quiser, né? Também ainda um pouco... Existe um machismo aqui, mas... existe machismo aqui. Não sei fazer uma comparação de graus, mas poxa, consigo caminhar aqui à noite, tranquila, ou com... O meu telefone na mão, o que for, ou sei lá... exercer a liberdade.

*Anna Clara Petracca:* E... dessa relação que você comentou agora um pouco que você tem com o teu corpo, bom, é óbvio que eu percebo que – e é inclusive por isso que eu me interessou muito pelo seu trabalho, um dos interesses que eu já nutri, desde o início, é essa tua relação intensa, muito próxima, da tua identidade, com o teu corpo, com a tua experiência artística, eu queria saber um pouco mais sobre isso, assim... Como houve essa transformação do teu corpo que te acompanha, bom... desde o início da sua existência, existência material, nesse mundo até agora. E eu vejo que mesmo agora, quando eu perguntei sobre ser mulher pra você, o corpo tá permeando essa resposta e acho que permeia mesmo o teu processo artístico, assim. E o meu interesse também nessa pergunta é saber como essa relação se transformou e se transforma em virtude da sua experiência artística, né, porque você usa o seu corpo como uma ferramenta de expressão; faz parte da sua ferramenta de expressão o seu próprio corpo.

*Mariana Barros:* Espera, então... você falou várias coisas aí, dentro de uma pergunta. Só repete a pergunta.

*Anna Clara Petracca:* A pergunta, OK. Como essa relação com o teu próprio corpo, a *sua* relação com o teu próprio corpo, se transformou e se transforma em virtude da sua experiência artística?

*Mariana Barros:* Pô, brutal. Então, eu acho que assim, como eu comentei, né. Sobre a máquina né, de recursos operacionais, e eu gosto de deixar o meu corpo, digamos que assim, disponível pra... disponível. E eu acho que ele tá mais disponível estando mais leve, né? Leve de peso, de massa, disso aí, disso tudo... E acho então que ele se transformou muito também um pouco em prol disso, percebo que o fato de eu me alongar pelas manhãs... Hoje eu não fiz, menstruada que tava, não queria me alongar mesmo, assim. Mas também, pô, já vim de uns dias mais ativos, assim, então eu não tô me sentindo tão... deixa eu até levantar aqui. Não tô me sentindo tão... tão travada. Mas isso mais... formal.

*Anna Clara Petracca:* Você não precisa se preocupar em ser muito formal...

*Mariana Barros:* Mas tipo... eu acho que a arte traz uma dinâmica, ou sugere, talvez... dentro da minha cabeça, aqui de qualquer lugar. Sugere essa praticidade, então a gente tem que estar com o corpo... pronto, né? E... pra vida toda. Então, também se a gente alonga melhor, o comportamento do nosso acordar, do nosso dia, assim, né? E com essa coisa da escola... vou tentar ser breve, mas poxa, vou engatando várias coisas, que responde isso também de uma forma informal... e a coisa da escola, né, da minha filha... então também tem hora pras coisas, eu acordo; então antes de ela acordar eu já quero estar alongada, pra já fazer o café e já não sei o quê. E invoca dormir cedo. Então... e isso... só... acho que o reflexo... pronto, já viajei demais, deixa eu voltar aqui pro corpo, como é que o corpo interfere na minha vida artística. E acho que as artes... na verdade, sempre me senti uma pessoa colorida, diríamos assim? Ou até a partir de um certo momento em que a minha mãe já não mandava no meu jeito, assim, diríamos, de vestir, ou sei lá... eu percebi que eu só queria usar roupas coloridas, né? Tive essa percepção. Usava umas meias, assim, até o joelho, meu sonho era meio ser *clubber*, era ser... sei lá. Colorida. Queria ser colorida. E... E daí, engraçado, porque aí, depois de um tempo, OK um ser que se tornou artista, né? Ou que já era, não sei... acho que não. E aí esse corpo, é engraçado, porque... aí depois de um tempo nas artes, um corpo que já é colorido, uma pessoa que escolhe, né, falando num corpo que se apresenta assim nesse avatar que se traja todos os dias, que está trajada de qualquer forma... então essa forma, de qualquer forma não, de uma forma que é... né, uma blusa, uma calça ou... enfim. E então a arte também vem pra se extrapolar, do gênero: “ah, OK. Então, poxa, já que é pra vestir roupa, eu posso me vestir do jeito que eu quiser vestir, né?” Mas sempre... eram umas composições legais... era engraçado isso. E... mas não que eu falasse “OK, isso é arte”, acho que já me sinto arte, acho que eu já sou arte, hoje meu corpo - hoje a arte influencia meu corpo já sendo própria arte se eu quiser, sabe? Mas... não sei também, poxa agora, nesses dias fica um pouco frio falar isso... porque faz dias que eu não me sinto ativa, fisicamente com a arte... corpo, imagem,

corpo e imagem, né? Também pensando... Não sei se eu fui muito clara, ou interfere- talvez a arte interfira no meu corpo por eu cuidar dele, porque ele é o meu material. Então ele também é imagem, ele também é presença, é energia física, matéria...

*Anna Clara Petracca:* Não, foi clara sim. Eu acho muito interessante porque o teu discurso me lembrou agora, fazendo um parêntesis, da minha tese que... eu tava vendo sobre as artes do viver, né? Dos filósofos antigos gregos, e eles falavam muito – eu tava pegando mais da parte da escrita de si, a escrita de si que, pronto, assim como você, outras artistas que eu tenho entrevistado também têm essa questão da escrita de si- e também esses filósofos gregos falavam sobre a prática do corpo, do se alongar, e etc, pra se manter um corpo são, uma mente sã, então isso tudo tem... faz muito sentido pra mim, foi super clara.

E como você percebe a influência das artes da imagem, nomeadamente a fotografia, o cinema, na sua percepção do seu próprio corpo e na sua construção de identidade? Digamos, antes mesmo de você começar a ter essa percepção mais clara, esse esclarecimento, que foi surgindo com a tua experiência vivida, a tua experiência artística, mesmo... por exemplo, quando você era criança, adolescente, as coisas que você assistia, o que você via, como isso influenciou na tua própria percepção de si, e na sua construção de identidade? Tem alguma coisa pra dizer sobre isso?

*Mariana Barros:* Tá, calma. Você começa falando como as artes da imagem, antes você falou da escrita de si, tá bem, então... como... quando eu percebo, como eu percebo as artes da imagem primeiro, como isso influencia, e quando eu percebo – quando eu percebi que isso me influencia, sei lá... entendi, eu vou ir falando coisas. Bom...

*Anna Clara Petracca:* Fique à vontade.

*Mariana Barros:* Eu tenho aqui na – deixa eu mostrar. Deixa eu ver se vai dar pra mostrar. Eu tenho aqui em Lisboa, minha casa tem essa vista ó... Ê! Minha avó lá no Tejo, pera aí... Como é que eu vou tirar? Acho que parou de funcionar. Parou de funcionar?

*Anna Clara Petracca:* Parou de aparecer atrás.

*Mariana Barros:* A internet aqui nessa parte não é tão boa, mas essa é a vista, assim... daqui de casa.

*Anna Clara Petracca:* Que lindo o Tejo, maravilhoso.

*Mariana Barros:* Enfim. E dali de onde eu tô – eu tô na cozinha... De onde eu tô, eu tô vendo aqui o Rio lá, né?

*Anna Clara Petracca:* Aham.

*Mariana Barros:* É... então é fixe também estar assim, nesse momento, porque... poxa, é lindo, assim... eu tenho um lado – gosto das imagens. Eu gosto muito das paisagens. Eu vejo um pouco, acho que... a paisagem né, não interessa a paisagem daquilo, assim... por exemplo, quando eu vou ver uma fotografia, ou como a fotografia me captura, ou eu me interesso por aquilo, no primeiro conceito de uma paisagem que tem ali, também uma... que sugere qualquer ação, não sei, não sei, gosto muito. Observo, gosto de ver fotografias, tenho um hábito, agora congelado, acho que o único museu que eu visito agora é o Instagram, e... e pronto. Sempre vou em *search* no Instagram e procuro qualquer *hashtag*, assim, qualquer performance, ou máscaras, *mask*, que é uma coisa que eu pesquiso bastante. Enfim, e hoje... ninguém nunca me incentivou a essas coisas não, quando eu era criança... não tinha esse... poxa, olha que bonito, olha essa paisagem aqui, que... né? Pô, pra mim é importante ter uma paisagem e aqui em Portugal tenho esse privilégio da água perto. Aqui em Lisboa, assim. Desse Tejo que é mais um mar do que um Rio... essa coisa linda demais. E lá em Tavira também tem a praia perto, não tem a vista da praia, mas tem um céu bem bonito, assim... Super bonito. E tem a praia próxima, então a gente sempre caminha de bicicleta, a cidade também é cheia de rio... enfim, também já que eu tô aqui, perto da água, eu sempre busco pela água na minha paisagem. Quando eu vejo, né? Não que... nada do meu trabalho, nada. Essa é do meu ser humano. E... eu não sei quando isso começa, porque a minha mãe, por exemplo, não fazia... eu assistia muito filme, quando era criança, assim, né? E nem pirava muito em desenhar, eu acho. Acho que eu não pensava muito, assim... Por exemplo, um contato mais direto com a arte, eu lembro que eu tinha um pouco de preguiça, assim... de fazer as coisas. Mas eu adorava brincar de boneca, e outras coisas... aí quando eu tive computador, eu já era quase... tava na pré-adolescência, então eu gostava de desenhar. Ficava desenhando no computador, e...

*Anna Clara Petracca:* Mas é interessante então, que você me diz que essa relação... você tem uma relação muito próxima com essa parte visual até da paisagem natural mesmo-

*Mariana Barros:* Da vida, é!

*Anna Clara Petracca:* Da vida mesmo, né? Mais até do que ver essa... antes dessa influência imagética tecnológica, digamos assim, de uma televisão, de uma coisa... Porque eu, por exemplo, eu sou filha única e eu cresci sempre muito sozinha, brincando sozinha, eu pegava as minhas fantasias e brincava sozinha, eu quando muito pequena, aos 7 anos de idade, pintei o meu cabelo todo de rosa, saía só com roupas rosas, parecia um pontinho rosa. Eu assistia muita televisão, mas eram programas geralmente nacionais e que me influenciavam, de certa forma... isso sempre moldou um pouco da minha personalidade, assim. Eu sempre gostei muito de coisas fantasiosas, eu comecei a ver, quando era criança, os filmes do Tim Burton, por exemplo, coisas mais... aquele

“horror fofo”, né? E isso foi influenciando uma parte assim, da... da minha personalidade, e esse contato com a vida, digamos assim, as coisas mais naturais de paisagens mesmo, eu fui enxergando um pouco depois. Então eu achei interessante, assim, a tua resposta que, mesmo em outras entrevistas que eu fiz, me falaram muito dessa influência, principalmente artistas brasileiras falando dessa influência da televisão aberta, né? Dos programas da televisão aberta, e etc. E... mas essa questão imagética, pensar a vida como uma imagem também, o que a gente enxerga, a paisagem que a gente enxerga como uma imagem, é muito interessante.

*Mariana Barros:* Mas eu acho que foi na... poxa, acho que foi na faculdade que isso mudou um pouco, assim... Eu comecei a ser mais atenta à paisagem, acho que também com... de uma certa forma depois que eu... poxa, vai gravar isso aí, mas também... (risos) acho que muitas coisas mudaram quando eu usei LSD, por exemplo, uma vez. Não faço uso dessas coisas assim constante, já faz muitos anos que eu nem... que eu não uso essas coisas. Usaria num momento interessante, mas... então acho que fez um clique da realidade, tive portas da percepção abertas, ao que diz à imagem, assim, ao olho, né? Aquilo que vê. Nada distorcido da realidade, mas... poxa, o olhar ficou “Uau!” tipo, o verde da relva era “uau!” tudo era assim, impressionantemente belo. E dentro da performance eu tive... eu começo no teatro. Sempre tive uma ligação, uma relação com a dança e com o teatro, e com a música também, porque o meu avô era músico, mas... só. E tinha lá as minhas relações com a dança e com o teatro. Então eu fiz faculdade de teatro, não sei se você conhece a FAP<sup>167</sup>, a UNESPAR<sup>168</sup>.

*Anna Clara Petracca:* Eu me formei lá.

*Mariana Barros:* Ah! Você fez FAP?

*Anna Clara Petracca:* Fiz Cinema.

*Mariana Barros:* Ah, fixe. Então, eu fiz FAP e... e aquilo foi muito importante na minha vida. Eu demorei vários anos, eu entrei lá em 2006, 2007. E era pra eu me formar em 2010, mas eu acabei me formando em 2014, porque depois eu comecei a dar umas viajadas na música, assim... Então, sei lá. Demorei pra fazer a faculdade, assim, mas foi muito importante, né? Ao que me levou de conhecimento mesmo, assim... das artes e tal. Então a partir do momento que você tem as portas abertas, né, você sabe aonde ir atrás. Você sabe o que pesquisar, você sabe o que você quer ler. E a troca da... o exercício de sempre assistir coisas, também. Sempre tive esse hábito de ir em peças,

---

<sup>167</sup> Faculdade de Artes do Paraná, Campus de Curitiba da Universidade Estadual do Paraná (Brasil).

<sup>168</sup> Sigla para Universidade Estadual do Paraná.

espetáculos, concertos, exposição, sempre achei bem importante... Pronto, né. O que eu consumo nesse aspecto.

E, ah! Uma coisa muito importante que eu queria falar ainda do olhar, quando você tava falando que vestia rosa e tal, me fez lembrar isso. Que depois dentro da arte, sempre o que me pega é a imagem. Tanto que eu comecei a fazer performance com fotoperformance, então o trabalho era eu junto com uma amiga, o nome era Coletivo Garbanos. Nós duas, a gente pensava em imagens... em ação pra imagens, diríamos assim, e pronto. A gente ia para o ambiente urbano pra fazer isso, assim... Pra demolições, pro trânsito, ou pra... sei lá, a gente ia pra mata, pras florestinhas próximas, e fazer algumas composições... Deixa até eu ver se eu tenho aqui para te mostrar. E... Que que eu ia perguntar. Não! Então. E depois de um tempo – antes de eu fazer isso – depois de um tempo eu comecei a perceber que sempre teve alguma coisa com o humor. Mentira, sempre não. Eu comecei – é, então: Fazia a performance, eu comecei com a fotoperformance. Depois fui praticando ações mesmo, assim... em festivais e tal, porque também a música me trouxe conhecer muitas pessoas das artes. Então eu tinha muito amigo artista, então acabava... poxa, eu tava sempre participando de alguma coisa, sabe? Ou fazendo alguma coisa acontecer também.

Então... e de repente, era tudo muito denso, uma coisa mulher assim, ainda densa, sabe? Então sempre queria meter um sangue ali no meio, sangue *fake*, *fake blood*, e... *blood fake*. E colocava naquilo umas cabeças de bonecas, umas tripas falsas também, umas coisas, assim... uma coisa densa. Era tudo muito denso. Sabe? Sempre alguém chorava no meio da situação, porque era muito denso e tal. E em 2014, também, um ano forte assim, na vida, eu apresentei... tava fazendo parte da mostra de arte performática do Sesc ali do Paço da Liberdade. E dessa vez, o cachê era relativamente bom, assim... pra aquilo que eu tava fazendo, então... tive o acompanhamento de uma amiga, a Pri Pontes. E era um treinamento do meu abdômen porque eu tinha tido filho dali dois anos e tinha qualquer questão assim com o meu diafragma aqui, com essa parte, que eu não sentia, não sentia uma resistência assim, no centro do corpo.

*Anna Clara Petracca:* Interessante.

*Mariana Barros:* Ya. Então aquilo pra mim era meio terrível porque eu não sentia muito bem aquilo, então... com o meu abdômen, é como se ele tivesse, sei lá... tivesse nada ali dentro. Era muito estranho. Aí, então com a Pri, a gente fez um trabalho; o nome do trabalho era Arredores do Nó, eu trabalhava com várias cordas, metros e metros de corda, também então... as coisas vinham num súbito de imagens, assim. Objetos que podiam fazer uma ação-imagem. Não tanto contar uma história, não é isso, *saca?* Mas era aquilo no fazer de um programa performativo,

performático. Aqui eles não falam performático, é sempre performativo, então isso pra mim é quase como se eu tivesse dois sintomas, dois significados diferentes pra cada palavra, mas enfim.

Depois desse trabalho, o Arredores do Nó, eu usava lá essas cordas, então eu ia pro estúdio, não lembro quanto tempo eu treinei, assim... eu me organizei, todos os dias de algumas semanas, eu tava trabalhando nesse trabalho, nessa performance... e eu tinha um mote, assim, de investigação, que era: *aonde eu me prendo e em quê eu me seguro*. Então eu lidava com a corda, fazia várias coisas com a corda, dentro do estúdio, do espaço; amarrava, prendia, fazia ali umas esculturas. Jogava aquelas cordas, e era muita corda; umas cordas grossas, assim. Jogava aquilo no chão, um tanto no chão, e depois eu ia com o meu corpo assim, tentando buscar aquela imagem da corda no meu corpo, fiz de um tudo. E um amigo foi ver, chamei um amigo pra ir ver o que eu tava fazendo, pra estar comigo ali num dia de estúdio, que é o Hique Veiga, ele é palhaço, da palhaçaria, ator maravilhoso, incrível... O Hique foi lá, e ele assim... e eu sou uma pessoa que sou engraçada, diríamos assim, não sou uma pessoa séria, sabe? Sou uma pessoa que tá ali com roupas coloridas, então não sou uma pessoa séria. Sempre tive o cabelo meio esquisito, era uma coisa que... gosto que as pessoas se divirtam também, sejam felizes. Minha família é muito engraçada, assim, as pessoas são muito engraçadas, a gente ri bastante. A minha família é engraçada, e uma família braba também. Braba e engraçada.

E o Hique, ele viu ali na produção e disse assim: “olha, Mari... cadê você nisso aí? Nisso tudo? Cadê você nesse trabalho? Não que esse trabalho não seja seu, mas aonde que... cadê uma gargalhada aí... você faz as pessoas darem risada, e eu não tô rindo com o seu trabalho, o que é isso, não sei o quê...” então, a partir daí, foi um rompimento, assim... e no treino, também, num dos treinos, teve uma vez que eu fui sozinha pro estúdio ensaiar, a Pri não tinha ido, “ensaiar” né, eu vou falar assim, mas tinha ido trabalhar pra essa performance, e amarrei várias partes do corpo, assim... Amarrei aqui o *coiso* no outro *coiso* (risos), amarrei o braço no corrimão da escada, fazia várias coisas. E aí eu tentava ficar em equilíbrio naquilo, jogava meu corpo para que meu corpo fosse segurado... ficasse seguro, assim, só nessa parte, ou enfim. E... aí teve um momento que eu amarrei meu pescoço e amarrei em outra parte do corrimão da escada, e fui indo pra frente, assim, pra ver até onde eu conseguia ir, nem pensei em nada de mau, nada... nem imaginei que eu poderia me enforcar, engraçado, tava com a corda no pescoço e não sabia que aquilo ia me enforcar.

E, fogo... e de repente tava super inclinado já o meu corpo, e meu ouvido, assim, fez um “poc!” acabou meu ouvido, assim... Fez meio que um estouro no meu ouvido e eu “caralho...”, já não conseguia muito respirar com aquilo e fui voltando bem devagar e de repente, eu acho que o

Hique, não sei se o Hique já tinha ido lá, não lembro... porque daquilo, fui tirando a corda, e aquilo que tava me enforcando se tornou um colar, um adorno, então já foi... já fez outra relação. Então aquela corda era um monte de coisa. Então foi meio que um rompimento, uma morte de uma parte densa, entendi que eu não tava interessada, não precisava dessa densidade, dessa coisa assim... tripas... porque também quero que nos meus trabalhos a minha avó possa estar ali, sabe? Tipo, por exemplo. Não sei... ou qualquer pessoa esteja também confortável... é... confortável, que queira estar ali, que esteja confortável, não tô a fim muito de assustar ninguém ou incomodar mais ninguém, assim. Acho que se a pessoa se incomodar, tudo bem, mas eu não vou fazer uma coisa ali porque eu quero que as pessoas se incomodem, não tô a fim disso. Quero que as pessoas estejam num “gostoso”.

Então, a partir de 2014, a minha vida mudou artisticamente e eu comecei mais a entrar num lado das artes visuais com as imagens mesmo, trabalhar a fotografia e tava num... passou por um ridículo, as coisas foram se tornando mais ridículas, mais engraçadas. Assim, de repente, tava sendo engraçado o que eu tava fazendo, ou os materiais que eu escolhia pra ir fazer determinada performance, sabe? E a música também sempre ativa, sempre produzi colagens... “sempre”, me desculpa. Eu tô com uma mania que eu vou falar qualquer coisa e eu tenho o “sempre” que vem junto, e não é sempre, nada é tão rígido assim. Ai!

Levo pra dentro do meu trabalho a arte sonora... também tenho especialização em arte sonora, então eu faço umas colagens, atualmente produzo sons específicos, mas antigamente investia mais em colagens. Nossa, e era tão *roots*, tão analógico... tudo super analógico. Gravava de gravador em gravador, nem sabia mexer em programa de áudio nenhum, assim. Também tinha um computador super antigo, e fazia umas colagens muito ruins. E gravava... era para, como se fosse a paisagem, o fundo, da minha performance, sabe? E atualmente, eu agora então percebo que as minhas escolhas são ridículas. Teve uma altura... em 2016 eu entrei numa crise porque percebi isso assim, não uma crise, mas percebi isso e achei, ai... tenho um pouco de vergonha, eu acho, daquilo que eu faço, mas de repente o que eu faço me dá vergonha, mas é o que eu faço, né? E hoje eu adoro o que eu faço, adoro onde que eu posso chegar. Transformar a densidade assim, num leve, acho isso bem importante. Me sinto uma pessoa bem sensível também, embora engraçada, sensível, e a sensibilidade às vezes pesa. Esse sensível, às vezes, ele é um pouco melancólico. Então... poxa, que a vida possa me levar pra esse lado mais que as pessoas vão pensar, mas elas vão rir. Sabe? Nem que seja que o desconforto cause risada, também, não tanto o desespero.

*Anna Clara Petracca:* Aham. Até porque-

*Mariana Barros:* Só uma imagem- oi, diz.

*Anna Clara Petracca:* Não, que... o riso tá muito longe de ser superficial, né. O riso, ele é muito profundo, ele é muito... é muito intenso e pode ser muito intenso, né? O próprio...

*Mariana Barros:* Sim, e também tive muito convívio com criança, a partir do momento que eu fui mãe. Na verdade, antes também, trabalhava já com criança, era professora, professora de artes em escola pública. Sou também aqui em Lisboa... E então sempre tive nesse universo das crianças, elas gostam de mim, e eu gosto que elas gostam de mim. Então acabo por fazer, utilizar materiais, também, na vida, que sejam simples e que também aquilo possa... eu posso falar com as crianças sobre aquilo. Eu posso sair daquela forma também e ir me encontrar com as crianças, porque eu vou acabar me encontrando com as crianças. Então eu também não quero que isso seja um susto, assim. Até na minha vida densa da performance, que a minha filha era menorzinha, assim, eu já levava ela, né? Ela não se assustava com aquilo, eram coisas mais macabras, lobo... umas coisas mais... bichos, e ela não se assustava com aquilo, eu achava super importante ela não se assustar com aquilo. Ela sabia que era eu, mascarada. Sabe? E agora, não sei... acaba que tem cores fortes aquilo que eu faço, assim, calmas... fortes e calmas... Também nas artes, nas artes visuais e... ai, sei lá, já viajei legal aqui, né?

*Anna Clara Petracca:* Não tem problema.

*Mariana Barros:* Mas pô, queria te mostrar... Não sei se dá tempo, mas fiquei- acho que, se tiver interessada, posso te mostrar umas breves fotografias, se eu encontrar aqui.

*Anna Clara Petracca:* Sim, claro, não tem um tempo definido, assim... por isso pode mesmo ficar à vontade naquilo que você se sentir confortável, no que quiser compartilhar... é sempre bem vindo.

*Mariana Barros:* É porque eu achei um portfolio antigo.

*Anna Clara Petracca:* Eu acessei um portfolio seu na plataforma do Tumblr, online...

*Mariana Barros:* Pois, aham.

*Anna Clara Petracca:* E eu vi algumas coisas por lá, eu tava até vendo algumas referências que você coloca lá, e agora você comentou da música, também, tem o John Cage e tal, tem várias referências, tanto do cinema como o Michel Gondry, tem até dos filósofos, do Bergson, Deleuze, Guattari...

*Mariana Barros:* Ah, é. Essa galera vem mesmo assim, pra fazer a diferença. E foi... porque também eu tinha uma amiga que... ela fazia uma pós na belas-artes lá em Curitiba... eu não lembro do que era a pós dela, mas ela tinha muito material. Então, cara, eu bebia muito dessas coisas. É uma pena que meu HD queimou, mas eu tinha relíquias assim, que também do cinema, mais na

imagem que traz ação, assim, né? Que não conta tanto uma história, mas você vê e sente qualquer coisa, vê mais e sente do que entende, sabe?

*Anna Clara Petracca:* Aham.

*Mariana Barros:* E...

*Anna Clara Petracca:* Achei interessante também que tem a referência daquela artista visual suíça, a Pipilotti Rist, eu gosto muito dessa artista...

*Mariana Barros:* Maravilhosa, maravilhosa.

*Anna Clara Petracca:* A Pina Bausch, também... da dança...

*Mariana Barros:* Sim, tem outras mulheres, tem outra malta aí também, que agora nessa última pesquisa que eu fiz lá pro Ballet Contemporâneo do Norte, em casa, na quarentena, na primeira parte da quarentena, e... e aí eu já tava pesquisando mais o corpo cômico, assim, como é que o corpo é engraçado, né? Não bem pra isso, acabou se tornando um manual, mas eu sinto que eu tô indo por aí, essa coisa do corpo cômico, né? Tô vestida de dragão, mas assim, tá muito engraçado, não tem ninguém assustado, ou uma coisa muito perigosa.

*Anna Clara Petracca:* E tem alguma referência que você gostaria de compartilhar tua de, mais assim, ou das artes performáticas, da coisa do vídeo, ou não necessariamente do vídeo, mas que envolva a arte performática, de mulheres? Artistas mulheres, assim, podem ser contemporâneas, ou... não contemporâneas eu vejo que eu já tive uma lista ali muito boa das tuas referências, né? Era mais se você quisesse complementar com alguma coisa...

*Mariana Barros:* Tem, deixa eu ver se eu acho aqui uma lista. Pô, esses dias eu achei – eu escrevi um e-mail, eu sou terrível pra lembrar as referências, *as referências bibliográficas*, eu nunca lembro...

*Anna Clara Petracca:* Não tem problema nenhum, se quiser me mandar depois, também, pode ficar bem tranquila. Sem problema.

*Mariana Barros:* Ah tá.

*Anna Clara Petracca:* Vários desses artistas também que, enfim, a maioria deles ou eu já tinha pesquisado também, ou já tinha ouvido falar... vários deles têm uma relação política muito forte, né? E têm uma posição política até... contundente, digamos assim. E eu vejo que no teu trabalho essa relação da arte com a política também aparece com frequência. Você queria fazer algum comentário sobre isso? Ainda mais, acho que... nos dias atuais, assim, que a gente vive numa pandemia, e sendo brasileiras, o Brasil em si, ele vive um...

*Mariana Barros:* Nossa, socorro né... O Brasil...

*Anna Clara Petracca:* Uma instabilidade política muito grande.

*Mariana Barros:* Pois. É, também eu acho que quando nós falamos de... quando a gente fala de arte, vem logo uma.... eu vou falar um *ensinar*. Sei lá, eu acho que eu também, é que teve uma altura também, da vida, desde ali de antes do impeachment da Dilma, não tinha como não falar, saca? Parecia que as pessoas precisavam de uma aula de... “pensem”, sabe? Uma aula reflexiva de qualquer coisa, assim... porque é complicado, né? É complicado não falar. Ou assim... na altura né, que isso... 2016. Agora, eu também falo de política, cara. Também não tem como não falar. Tenho... tem um trabalho meu que é o *Brazilian Strip*, que é um trabalho que eu gosto muito... que é um *strip*, um *strip* nada sensual na verdade, e também quando eu fui estudar, fui estudar um pouco o *strip tease*... esqueci o nome da mulher... enfim. A maravilhosa que começou o *strip tease*, lá em... antes, em 1920, até um pouco antes, assim, que começou a onda do *strip tease*, era porque o cinema veio e roubou o público, a galera não ia mais ao teatro, por exemplo. Eles tavam indo ao cinema, aquilo era “uau!” né? Mas não iam mais aos cabarés, aos teatros, e etc. Então o *strip tease* aparece com as mulheres, elas despiam ali, mas ninguém encostava no corpo delas, e era super cômico, sátiro, sabe? Super... uma ousadia “super ousada”.

Então eu pensei em fazer um *strip* do Brasil, né? Não ia... tipo, tava despindo ali aquela... aquele pot-pourri de imagens, então eu trago um... também tem uma ambiência de colagem sonora, e aquilo eu colo desde músicas a pequenas entrevistas, a manifestos, não sei o que e tal... e também é engraçado, eu uso um *voodoo*, que é um voodoo que eu tenho, gosto de chamar assim, que eu mesma que construí, a indumentária e etc... que é o *voodoo bem*, que eu costumo chamar. E a religião voodoo africana, eles se vestem lá de *uns bichão*... e vão pelos vilarejos, assim... expulsando o mal, sabe? Embora eles também façam mal ao mal, assim, pro mal ir embora, eles também matam o mal, se é o caso, entendeu? Mas o negócio é mandar o mal embora. Então eu vou despindo esse voodoo, com essas brasilidades, que não é só acho que falar de Brasil, é falar de mundo, né, afinal, as pessoas quiseram dividir, fragmentar tudo em países, mas a gente tá numa esfera só. Então acho que falar do Brasil é falar do mundo. Muito sério o que acontece, muito sério, não tem como só fazer gracinha, assim, sem tá fazendo as pessoas pensarem.

Se a gente tá vivo, a gente tem que comunicar, e eu acho que a arte atualmente é um comunicador muito forte. A gente tá falando de imagem, as coisas são tecnológicas, é por aqui que a gente conversa agora, sabe? E tem uma forma, uma possibilidade de difusão, assim... a coisa espalha rápido muito fácil, né? Mas também não tô muito empenhada nessa, assim. Não tenho estado muito ativa na internet... em trabalho. Já tive mais, mas agora a minha cabeça tá um pouco com

outras... e eu teria várias pessoas, que eu, assim... compartilhar outras fontes, também posso te mandar outro email depois, com essas coisas assim, acho que eu posso... sei lá, por mais que não seja útil no teu trabalho, poxa, mas é que eu acho que são pessoas incrível de se conhecer e se inspirar pra qualquer coisa.

*Anna Clara Petracca:* Não, com certeza, por favor. Eu vou ficar muito agradecida.

*Mariana Barros:* E só uma coisa que eu queria falar da, antes do... voltando atrás, da imagem em si, que a gente tava falando antes, que você falou da fantasia, né? Teve qualquer coisa da fantasia que você falou... Pra mim era muito fácil essa coisa... também uma ânsia de estar gostoso, de estar bom, essa coisa de estar gostoso, de poder criar uma ambiência assim que tá mágica. Sempre foi muito importante pra mim, até ano passado. Agora eu sou uma mulher da realidade (*risos*), porque o mágico também implica ideais, que muitas vezes a gente não vai conseguir, o ideal não existe, né? Só existe o real. E a realidade não é maravilhosa, ela é também maravilhosa, mas a vida é completamente dura, a vida não é nada mágica, a vida não é nada mágica. Então isso traz também um pouco mais de proximidade com as coisas. É chato, eu tenho me sentido um pouco chata, porque eu vou... não é formatando, mas as coisas parecem que não brilham tanto, e eu fico chateada com isso, de não brilhar tanto. Mas talvez seja agora esse tempo assim, e também olhar pra aquilo que eu fiz é muito importante, sempre olhar pra trás é muito importante, porque eu me lembro quem eu sou agora, porque você tá longe do teu país, também... entrando em qualquer coisa na imigração que você coloca no e-mail... pô, eu vim pra cá com uma mochila, nem era, nem tava intencionada oficialmente, assim, a viver em Lisboa.

Eu vim pra fazer um trabalho, a partir do momento que eu fiz esse trabalho, e como as coisas caminharam a partir desse trabalho, eu pensei “vai ser muito próspero eu ficar aqui nesse momento” e então conversei com o pai da minha filha, porque eu vim sem ela na altura, porque era isso, eu ia ficar aqui dois meses... então eu conversei com o pai dela, o pai dela também é artista, uma pessoa maravilhosa, também sabe – também já morou na Europa – sabe que aqui a gente enquanto artista consegue ter uma qualidade de vida, sei lá, é uma luta também, é uma luta absurda. Mas... tem as suas vantagens, os seus bem-estares, né? De acesso as coisas, ao poder fazer as coisas. Então eu só vim com uma mochila, vim com uma mochila com umas coisas, uma mochila e só. E trouxe um figurino, trouxe o *Strip*, assim, metade do *Strip* eu trouxe, porque também não trouxe tudo... porque era muita coisa. E... só vou pegar uma água aqui.

E então, pô, e só fazendo o *Strip*, o *Strip*, o *Strip*, tudo o que eu escrevia, muitas coisas... trabalhei muito no ano que eu cheguei aqui também, me apresentei bastante. Fiz um *networking* super importante, conheci pessoas maravilhosas, também tem essa vantagem, não é magia, eu já

entendi que não é magia, muita gente linda aparece na minha vida, à volta de mim. Então... as pessoas certas também. Então é muito maneiro quando as coisas vão dando certo. E então não... *a mochila única*. Anna, imagina: eu tinha uma mochila. Depois passou um tempão, eu tava longe da minha filha, foi um transtorno ficar longe da minha filha, pra mim foi um transtorno. Sei que pra ela também, mas as crianças, poxa, podem... as crianças de hoje, os seres humanos de hoje, não só pra identificar enquanto uma criança, mas o ser humano de hoje tá mais... evoluído e com conversa, também tem as suas inteligências emocionais. Foi bem duro.

E depois ela veio pra cá, OK, voltou pro Brasil, aí eu fui pro Brasil, agora ela tá aqui comigo. E teve um momento que eu... vou afastando, né? A referência vai ficando... falha. Você não vai lembrando, você não é ninguém, você não conhece ninguém, você tá aqui e conhece poucas pessoas, tipo, quem é Mariana Barros aqui? Ninguém. Ninguém sabe quem sou eu aqui. As pessoas vão saber, *saberão* quem sou eu, mas pra já, na altura, né? Ninguém sabia. Então é muito louco, assim, também é bom que te coloca num lugar de silêncio, “OK, bora descobrir”, né? E depois é muito importante lembrar aquilo que você já fez. Em algum momento você vai retomar isso, em algum momento você vai olhar pra trás, em algum momento, você vai fazer um TBT<sup>169</sup> real, na tua vida, sabe? E isso é muito importante, assim. E é um exercício, também, tem que ser um hábito. Só que é isso, isso também faz parte da maturidade, assim... tipo, a vida real... a minha vida é muito real, cara, aquelas que começa a chorar, né... Minha vida é muito real, sinistramente real. E o real é... puxado. Então ter hábitos bons pela vida, como o alongamento, vai deixar tua cabeça mais fixe também pra aguentar essa realidade pra ser real também. Como que você quer real? Ah, eu quero ser real... gostoso. Mesmo no difícil. E daí isso tá sendo luta, também a pandemia já cansou a cabeça da gente, mas enfim.

*Anna Clara Petracca:* E dessa tua experiência como artista, como pesquisadora também, como mulher, como... agora que você entrou nesse assunto da... como mulher imigrante, como artista, agora aqui em Portugal, eu tinha aqui uma questão que era... a Mariana nasceu em Goiânia, né? Não foi... depois foi pra Curitiba, viveu alguns anos lá, depois foi morar e trabalhar em Portugal, em Lisboa, né?

*Mariana Barros:* Já morei aqui antes.

*Anna Clara Petracca:* Já tinha morado antes?

*Mariana Barros:* Já.

---

<sup>169</sup> Sigla para o termo em inglês *throwback to*, significando um regresso, uma volta ao passado. Muito utilizado nas redes sociais.

*Anna Clara Petracca:* E essa experiência, você me falou um pouco dessa mudança agora, e como que você enxerga o mercado de trabalho, dentro da tua área, das artes, em Portugal e, mais especificamente, indo um pouco mais além, como você enxerga o mercado pras artistas que trabalham com o vídeo, com a arte transdisciplinar, interdisciplinar, e especificamente as artistas mulheres que abordam a questão do corpo? Como que você enxerga esse espaço?

*Mariana Barros:* Olha, eu não sei... Como eu não vivo exclusivamente de vídeo, não vou saber te responder isso, assim... tenho amigas do cinema, mas é isso, é sempre um... poxa, trabalhar com cinema, eu já vejo como um bloco assim, né. A galera do cinema é sempre muita gente pra fazer uma arte dessa, e...

*Anna Clara Petracca:* Mas dentro, por exemplo, da tua...

*Mariana Barros:* Do meu trabalho.

*Anna Clara Petracca:* Do teu trabalho, aham.

*Mariana Barros:* Olha, poxa... de onde eu vim eu sinto... eu começo a trabalhar oficialmente com a performance em 2009, 2010 acho que bati o martelo, mas 2009 comecei a sentir esse cheiro. E a minha vida fica mesmo ativa em 2012, depois que eu tive a Ceci, minha filha, depois que ela nasceu, eu senti uma raiz me chamando, sei lá, amadureceu muito essa questão profissional. Antes eu dava aula, mas a performance caminhou para um lado maior, decolou, subiu. O meu começo da vida... muitos trabalhos de graça, você trabalha muito sem... né? E hoje não, hoje eu vivo disso. Assim, claro que sempre tem um começo pras coisas e tal. Então a minha fonte de renda gira em torno de performance, colagem, e dar aulas. É assim que eu levanto dinheiro, é assim que funciona minha empresa. E eu ganhei muito – a impressão que eu tenho é que eu ganhei mais dinheiro em poucos anos aqui em Lisboa, com performance, do que no Brasil, em Curitiba.

E é um trabalho incansável, existem muitos editais, existem muitas oportunidades, não só aqui, mas eu acho que é fácil, também... Trabalhar *around*<sup>170</sup>, assim, tipo trabalhar por aqui. Assim, em outros países próximos também, se você... poxa, fala inglês, acho que você consegue fazer bastante coisa aqui também, no que se diz respeito às artes, existe muita... e a performance não engloba só vender uma apresentação, diríamos, uma exibição performática, mas ela engloba bolsas de produção, como residências artísticas, essas coisas. Apresentação, e tal. O Brazilian Strip eu consegui fazer uma loja de produtos... consegui fazer souvenir baseado nessa performance, então é fixe porque também, quando apresento o Brazilian Strip, já levo ali as coisinhas do Brazilian Strip pra vender. No Brasil, agora, eu trabalho quando me chamam, basicamente. Porque me

---

<sup>170</sup> Tradução do inglês para “em torno; ao redor”

conhecem e tal, já não tenho escrito... às vezes escrevo, às vezes não escrevo pra editais. E aqui incansavelmente, assim. Logo que eu cheguei, também. Eu acho que pra você começar a fazer um networking, você tem que fazer uma lista de lugares... mandar o seu currículo, o seu portfolio pra vários desses lugares. Eu já mandava meu portfolio- eu já propunha o Brazilian Strip, entendeu? Eu já vendia essa performance. Nisso mandava meu coiso e tal. Então eu conheci bastante gente assim. E pô, fui conhecendo pessoas, fui conhecendo gente, conhecendo gente, conhecendo gente, também assistindo coisas, indo em espetáculo, exposição e tal, e tal, e tal. Então acho que tem uma forma pra você ganhar dinheiro, é possível, sim. É possível. Mas eu acho que eu ainda tô num momento – eu ainda tô crescendo com o que eu faço. Acredito que vai ter alturas que eu vou estar também a vender mais caro o meu peixe. Mas é isso, a impressão que dá é que sempre tá aliado à alguma coisa, ainda, em mim. Eu dou aula, por exemplo. No meu caso, a Mariana.

*Anna Clara Petracca:* Eu queria só – daí, pra finalizar, pra não tomar muito do teu tempo – queria só falar um pouquinho mais do teu processo criativo mesmo, que é algo que me interessa muito, e que é um dos focos maiores, assim, da minha pesquisa. Primeiro, você já comentou um pouco sobre isso, que é como você escolhe a tua ferramenta, o teu material de trabalho, acho que isso ficou mais implícito, mais dentro do teu discurso, eu já consigo perceber mais um pouco, e a abertura para o acaso nas tuas obras, assim... que eu imagino, dentro da performance, tem esse elemento que aparece muitas vezes, assim né, do acaso. E eu queria saber como é a tua relação com o acaso, e também se você tem algum método, algum... algo que você segue, pra você mesma, ou alguma coisa que você vê recorrente, no seu processo criativo, que não necessariamente seja um método, mas que aconteça com alguma frequência, assim, que faça parte do teu processo artístico-criativo.

*Mariana Barros:* Eu acho que eu vou buscar referências a cada momento, que me interessa alguma coisa. Uma coisa leva a outra, que leva a outra, que leva a outra. Sei lá... *Piro* na batata palha, daí eu vou ver como é que foi feita a batata palha, quem inventou a batata palha, e não sei... artistas que já trabalharam com a batata palha... e vai fazendo uma escala de coisas, de coisinhas e coisinhas, e vou... pronto, vou chegando numa estrutura... traço caminhos de interesse de pesquisa, principalmente. Primeiro eu vou ler sobre algumas coisas, e... até, e geralmente de imagens que eu também tenho aqui uma última produção minha que eu fiz... essa tá fácil de mostrar, que as minhas outras coisas tão no meu HD, eu vou partilhar... você pode permitir que eu partilhe? Pô, as vezes me vem a imagem, a vontade de experimentar alguma coisa... e aí eu vou e crio. Quando não tem verba, quando a ideia surge sem ter verba, eu vou fazer com o que eu tenho em casa e vou encontrar materiais. E desses materiais, levam-me a outras coisas, o que eu posso construir com esse material? O que eu posso fazer com tal coisa? Porque um dos lemas da

performance também é você produzir com o que você tem, né? Tipo... aquilo que você tem. O que que eu tenho para fazer tal coisa? Ou de repente pego objetos e vejo, vou lá me encontrar com esses objetos. Vou lá fazer qualquer coisa com eles. Depende, as vezes eu tô com vontade de fazer, eu vou e faço. Quando eu tenho espaço também é diferente, pô, já tive ateliê em casa, aqui já tô numa casa um pouco menor... Agora que eu tô lá na praia, tô pensando em ver se eu não vou me jogar na areia lá, pelo menos pra gravar um vídeo, e fazer alguma coisa, alguma coisa que seja interessante depois pra... sabe? Pra eu estruturar, assim, como uma performance.

*Anna Clara Petracca:* Acho que já tá permitido [o compartilhamento de tela]. Se quiser...

*Mariana Barros:* OK. Pô, tá esse verde aqui, não sei por quê. Espera, ui, o que tá acontecendo? Travei. Travou esta merda. Espera, espera. Vamos ver se eu consigo de novo.

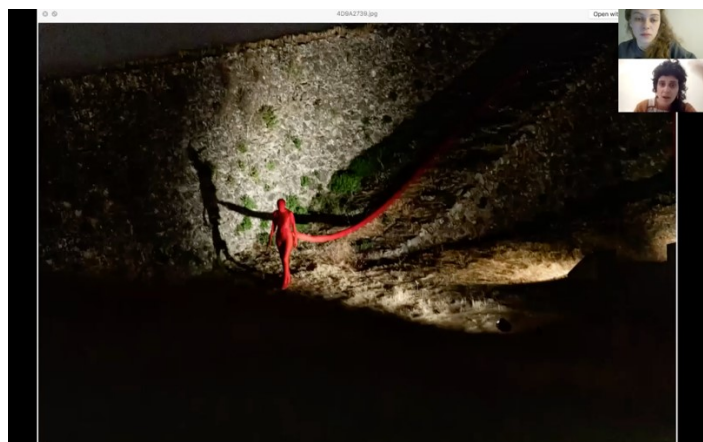
*Anna Clara Petracca:* Esse trabalho é... é o teu trabalho mais recente e foi feito...

*Mariana Barros:* É. Esse é de agosto do ano passado [2020]. É o Corpo Espetacular. Esse aqui foi em Elvas, no Festival A Salto.



*Mariana Barros:* E aí eu tô trajada num... com uma cauda, que era pra ser de vinte metros, mas acabou ficando treze. Mas é isso, era: Corpo Espetacular. Também, eu tinha uma pergunta antes... que eu caminhava um pouco sobre ela, que era “como um corpo espetacular resiste à mercantilização da experiência e ensina a usar novamente?” Pensava nisso, assim... E isso pra ir pra rua, pra caminhar na rua. Aí esse foi à noite, eu fiz em dois momentos, fiz um momento, um circuito pela cidade pequena, fiz um circuito de duas horas, que deu nesse fosso, e à noite, pronto, aí fiz um espetáculo com luz, e... pronto, isso ia criando várias formas. Pera aí, esse vídeo é gigante, deixa eu ver se eu tenho algum menor.

Eu tô editando aqui umas coisas... Ah! Mas eu tenho foto do dia.



*Mariana Barros:* Eu ainda não... cara, tô com tudo atrasado, portfolio... a última vez... eu tenho um portfolio de coisas que eu fiz até 2018, de 2018 até agora eu não atualizei nada, assim...

*Anna Clara Petracca:* Se quiser me mandar por e-mail, também, pode ficar à vontade.

*Mariana Barros:* Essas aqui é bem fotos do processo, assim... vou mostrar.

*Anna Clara Petracca:* E é sempre você que costura o figurino, como você comentou...

*Mariana Barros:* Esse eu chamei uma costureira, mas eu ajudei ela também, a fazer as coisas, porque... fogo...

*Anna Clara Petracca:* Sim, mas foi você que pensou dentro do conceito e tem... faz muito parte do teu processo, esse contato com o teu material mesmo, né? Seja ele o teu corpo, seja ele o tecido, seja ele...

*Mariana Barros:* É, e que, puxa, essa daqui. E que esteja à vontade, e que esteja confortável também, assim... E aí... pô, teve uma feira, interagir com as pessoas foi muito fixe.

*Anna Clara Petracca:* E as escolhas desse registro, em preto e branco?

*Mariana Barros:* Pô, meu namorado, meu companheiro, levou a máquina dele e tirou “ganda foto, man!” tá ótimo, tá lindo. Nem publiquei nada disso, assim, tipo... E é tudo analógico.

*Anna Clara Petracca:* Sim, sim. Muito lindas as fotos. Eu achei interessante porque o figurino em si é vermelho e tem essa cor muito forte, e... Tem a questão da forma que é bem importante. E quando passa pro preto e branco, a gente atenta exclusivamente à forma, né? Tem esse cancelamento do vermelho, que é uma parte importante da performance-

*Mariana Barros:* Sim.

*Anna Clara Petracca:* Mas no preto e branco fica muito clara a forma mesmo.

*Mariana Barros:* Pô, essa aqui tá lindíssima.



*Mariana Barros:* Achei que ia ter fotos comprometedoras, mas não tem. É porque ele levou dois rolos, e levou um rolo preto e branco também, mas não tem foto colorida. E, enfim, então, por exemplo, às vezes você se coloca “vou fazer tal coisa”, mas é muito raro sair perfeitamente como você imaginou, é muito difícil cara. É um desafio...

*Mariana Barros:* Poxa, e aí eu fiz... era esse o meu projeto, escrevi o que era a produção do que eu ia trabalhar. Depois, não tinha o enchimento necessário. A senhora não ia conseguir fazer o quê, e não sei o quê lá... E aí tive que eu fazer o enchimento do rabo, pô, foi super difícil. O Francisco me ajudou também, que é o meu companheiro, foi ótimo ele ter ido comigo. Era verão também, então foi uma viagem muito legal. Olha aqui a cor do céu.

*Anna Clara Petracca:* Lindo. Nossa, Lisboa tem um céu incrível.

*Mariana Barros:* Pô, impressionante mesmo.

*Anna Clara Petracca:* É muito curioso, porque Portugal tem muito essa questão de... Lisboa e Porto tem essa questão do rio. E aqui, onde eu fico, onde eu moro, que é a Covilhã, né, onde tem a Universidade da Beira Interior é mesmo... Eu tô a uns oito quilômetros do pico da Serra da Estrela.

*Mariana Barros:* Uau.

*Anna Clara Petracca:* Então eu não vejo o horizonte, eu não vejo rua plana, aqui é só subida e descida-

*Mariana Barros:* Só montanha.

*Anna Clara Petracca:* Como se fosse Ouro Preto, Minas Gerais, é só subida e descida e eu só vejo montanhas.

*Mariana Barros:* E frio.

*Anna Clara Petracca:* Muito muito frio, e no verão muito muito calor. No verão chega a quarenta graus e no inverno, esses tempos tava fazendo negativo todos os dias. É uma cidade muito intensa.

*Mariana Barros:* Eu não conheço, queria conhecer mais o Norte, mas pô, cara, o frio pra mim é duro. Viver o frio é duro.

*Anna Clara Petracca:* É... eu achava que eu gostava, assim, do frio, até experimentar a Covilhã, ela é muito intensa. É difícil gostar do verão aqui, é difícil de gostar do frio daqui...

*Mariana Barros:* Eish...

*Anna Clara Petracca:* É intenso, é uma cidade muito intensa, mas é interessante, assim.. Essa relação da montanha e da cidade.

*Mariana Barros:* Eu acredito.

*Anna Clara Petracca:* Aqui tem até, assim... a maior parte do inverno fica com neve, né? Na Serra. Na cidade é mais raro, mas na Serra sempre tem neve, e eu acho uma paisagem muito bonita. Muito curioso, assim, esse trequinho aqui de Portugal. Mas... é isso, se você tivesse mais alguma coisa pra compartilhar do teu processo criativo, pode ficar à vontade, mas eu acho também que você já falou bastante do teu processo. A última pergunta que eu tinha e que – se você não tiver nada – algumas pessoas costumam falar também que não conseguem pensar em nenhuma resposta, mas é... eu queria saber qual pergunta que você gostaria que já tivessem feito em alguma entrevista, ou em alguma conversa, sobre você ou sobre o teu trabalho, que nunca fizeram. Dar esse espaço, assim, pra você formular essa “auto-questão”.

*Mariana Barros:* Não sei, Anna. Eu posso te escrever depois... porque, nossa, eu preciso pensar mesmo. Não faço ideia. Não sei. Acho que tem alguma coisa sobre valores. Valores...

*Anna Clara Petracca:* Interessante. Pode me mandar depois essa resposta, que na verdade é uma pergunta.

*Mariana Barros:* OK.

*Anna Clara Petracca:* Mas é interessante que a palavra que vem pra você como uma resposta direta seja essa, valores.

*Mariana Barros:* É... valor financeiro. Dinheiro, eu acho.

## Referências bibliográficas:

Beauvoir, S. (2016a). *O segundo sexo: fatos e mitos/experiências*. Tradução de Sérgio Milliet. 3 ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_, S. (2016b). *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 3 ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, W. (1987). Pequena História da fotografia. In.: *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1, pp. 91-107.

\_\_\_\_\_, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores.

Bernstein, A. (2003). Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In.: *Vozes Femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro, 7, 378-402.

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_, J. (2015). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. — 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Callahan, V. (2010). *Reclaiming the archive: Feminism and film history*. Wayne State University Press.

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge.

Cooper, A. D. (2009). *The geography of genocide*. University Press of America.

Dempsey, A. (2003). *Estilos, escolas & movimentos*. Editora Cosac Naify.

Doane, A. (2008). *Femmes fatales: feminism, film theory, and psychoanalysis*. Routledge.

Duarte, P. S. (2005). Anos 70 – A arte além da retina. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 133-145.

Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo. Godard*. São Paulo: Editora Cosac Naify. [Sd].

Elwes, C. (2005). *Video art, a guided tour*. IB Tauris.

- Foucault, M. (1985). *The history of sexuality*. Tradução de Robert Hurley Vol. 1. Nova York; Vintage Books.
- \_\_\_\_\_, M. (2004). *Ditos e escritos*. Ética, sexualidade, política. Motta, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Frueh, J., & Thomas, H. K. (1989). *Hannah Wilke: A Retrospective*. Columbia: University of Missouri Press.
- Gebara, I. (2005). *As águas do meu poço*. São Paulo: Brasiliense.
- Gonçalves, A. L. (2006). *História & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hayden, M. H. (2016). *Video art historicized: traditions and negotiations*. Routledge.
- Hennefeld, M. (2013) The Politics of Hyper-Visibility in Leni Riefenstahl's *The Blue Light* In.: *Researching Women in Silent Cinema: New Findings and Perspectives*. Dall'Asta, M., Duckett, V., & Tralli, L. (Editors). Department of Arts, University of Bologna.
- Hole, K. L., Jelača, D., Kaplan, E. A., & Petro, P. (Eds.). (2016). *The Routledge Companion to Cinema & Gender*. Taylor & Francis.
- Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Kaplan, A. (2001). *Women and film: both sides of camera*. Taylor & Francis Group, New York.
- Kaye, N. (2007). *Multi-Media: video–installation–performance*. Routledge.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror* (Vol. 98). University Presses of California, Columbia and Princeton.
- Lauretis, T. D. (1994). A tecnologia do gênero. In: *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco. Publicado originalmente em *Technologies of gender*, Indiana University Press, 1987.
- Leite, J. F. (2017). *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- Lévy, P. (1996). *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34.

- Louro, G. L. (2016). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Louro, G. L. (2017). *Flor de açafreão*. Takes Cuts Close-ups. Belo Horizonte: Autêntica.
- Machado, A. (1990). *A arte do vídeo*. Editora Brasiliense S.A. São Paulo.
- Mayayo, P. (2003). En busca de la mujer artista. In: *Historias de mujeres, historias del arte.*, pp.21-87. Madrid: Cátedra.
- McMahan, A. (2014). *Alice Guy Blaché: Lost visionary of the cinema*. Bloomsbury Publishing USA.
- Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. Editora Senac São Paulo.
- Merleau-Ponty, M. (1999). O corpo como ser sexuado. In.: *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Frontes.
- Michotte, A. (1991). The emotional involvement of the spectator in the action represented in a film: Toward a theory. In.: *Michotte's experimental phenomenology of perception*. pp. 209-217. Routledge.
- Montano, L. (Ed.). (2000). *Performance artists taLking in the eighties*. University of California Press.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan, London.
- \_\_\_\_\_, L. (1989b). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In *Visual and other pleasures* (pp. 29-38). Palgrave Macmillan, London.
- Orenstein, G. F. (2018). The reemergence of the archetype of the great goddess in art by contemporary women. In *Feminist Art Criticism*. Routledge, pp. 71-86.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Rago, M. (2010). A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara. In: *Michel Foucault: Sexualidade, corpo e direito*. Editora Oficina Universitária, pp.1-18.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001*. Mit Press.

Schneemann, C. (2010). *Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and Her Circle*. Stiles, K (Org.) 1 ed. Durham/London: Duke University Press

Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Indiana University Press.

Stein, E. (1989). On the problem of empathy. In.: *Collected works of Edith Stein*. Tradução de Waltraut Stein. ISC, Washington, DC.

Stiles, K., & Selz, P. (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings*. University of California Press.

Warr, T., & Jones, A. (2000). *The artist's body*. London: Phaidon.

Williams, T. (2014). *Germaine Dulac: A cinema of sensations*. University of Illinois Press.

Wolf, N (2018). *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Editora Record.

Wollstonecraft, M. (2017). *Reivindicação dos direitos da mulher*. Boitempo Editorial.

Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press.

## **Ensaios e artigos especializados:**

Álvares, C. (2017). “Pós-feminismo, misoginia online e a despolitização do privado”. *Pós-feminismo, misoginia online e a despolitização do privado*, (30), 101-112.

Amorim, J. P., & Teixeira, L. M. L. (2021). “Art in the Digital during and after Covid: Aura and Apparatus of Online Exhibitions”. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 12(5), 1-8.

Andrei, C. B. (2008). “A arte conceitual e o espectador”. *Revista Concinnitas*, 2(13), 48-59.

Auslander, P. (2006). “The performativity of performance documentation”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Barlow, M. M. (2003). "Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980". *Camera Obscura*, 18(3), 2-39.

Barros, J. D. A. (2017). "O Encontro entre Arte e Conceito: As Propostas de Joseph Kosuth". *Artciencia: Revista de Arte, Ciência e Comunicação*.

Barry, J., & Flitterman, S. (1980). "Textual strategies: The politics of art making". *Screen*, 21(2), p. 35-48.

Bouger, C. (2004). Entrevista com Eleonora Fabião, Relâche. *Revista da Casa Hoffmann*, Curitiba, #1. Entrevista disponível em: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Eleonora-Fabia%CC%83o-Entrevista.pdf>

\_\_\_\_\_, C. (2011). "A performance e a reconstrução do efêmero". *Indanca. txt*, 3. Vol.3 Abril.

Butler, J. (2018). "Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista". Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Cadernos de leitura*, (78).

Consuegra, C. B. F. (2015). "Arte corporal (Body Art) y videoperformance". *Opción*, 31(1), 304-323.

D'Aloia, A. (2010). "Edith Stein to the Movies. Empathy as Film Theory". In: Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (eds.), *Dall'inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/ In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Proceedings of the XVI Udine Film Forum, Forum, Udine 2010, pp. 491-498. ISBN 9788884205988.

Duarte, A., Fialho, A. L., & Pérez-Ibáñez, M. (2021). "External Shocks in the Art Markets: How Did the Portuguese, the Spanish and the Brazilian Art Markets React to COVID-19 Global Pandemic? Data Analysis and Strategies to Overcome the Crisis". *Arts 10*(3). Multidisciplinary Digital Publishing Institute.

Dubois, P. (1995). "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno". *Revista Imagens. Campinas: Ed. Unicamp*, p. 64.

\_\_\_\_\_, P. (2003) *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil. Catálogo da exposição.

Estimado, R. B., Fortunato, T., Cruz, J. F. A., Hotimsky, M. C. N., & Bassani, A. D. (2016). "Entrevista: Margareth Rago". *Humanidades em diálogo*, 7, 15-43.

Fátima Zdebski, J., de Albuquerque Maranhão Filho, E. M., & Pedro, J. M. (2015). "A histórica e as belas, recatadas e do lar: misoginia à Dilma Rousseff na concepção das mulheres como costelas e dos homens como cabeça da política brasileira". *Espaço e cultura*, (38), 225-250.

Femenías, M. L. (2012). "A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir". *Sapere Aude*, 3(6), 310-339

Ferreira, V. (1988). "O feminismo na pós-modernidade". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Nº24. Março 1988. p.93-105.

Fraser, N. (1990). "Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy". *Social text*: 25/26. pp. 56-80.

\_\_\_\_\_, N. (1995). "¿De la redistribución al reconocimiento? Dilemas de la justicia en la era postsocialista". *New Left Review*, 212, 68-93.

Gabriella, R. (2016). "A experiência estética face ao abjeto". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 10(19), 233-240.

Graça, A. R., Baggio, E. T., & Penafria, M. (2015). "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP*.

Gurgel, T. (2010). Feminismo e luta de classe: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade. *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, 9, 1-9.

Kosuth, J. (1975) "A arte depois da filosofia". *Revista Malasartes*. Rio de Janeiro, set/out/nov 1975. In.: Ferreira, G., & Cotrim, C. (2006). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Zahar. pp. 210-234

Krauss, R. (1976). "The Aesthetics of Narcissism". *October*, 30, 50-64.

Landowski, E. (2014). "Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido". *Galáxia (São Paulo)*, 14, 10-20.

- Lauretis, T. (1985). "Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema". *New German Critique*, (34), 154-175.
- \_\_\_\_\_, T. (1990). "Guerilla in the midst: women's cinema in the 80s". *Screen*, 31(1), 6-25. doi:10.1093/screen/31.1.6
- Lippard, L. R. (1980). "Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s". *Art journal*, 40(1-2), 362-365.
- \_\_\_\_\_, L. R., & Chandler, J. (2013). "A desmaterialização da arte". *Arte & ensaios*, (25), 151-165.
- Maluf, S. W., Mello, C. A. D., & Pedro, V. (2005). "Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey". *Revista Estudos Feministas*, 13(2), 343-350.
- Mbembe, A. (2020). "O direito universal à respiração". *N-1 edições*, (20).
- Mello, C. (2003). "Vídeo e Corpo em Tempo Real". *Revista Concinnitas*, 1(4), 35-43.
- \_\_\_\_\_, C. (2004). "Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital". *Conexão-Comunicação e Cultura*, 3(06).
- Missaggia, J. (2017). O conceito husserliano de corpo: Sua Dualidade e função nas experiências perceptivas. *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*, 8(3), 196-208.
- Nochlin, L. (2016). "Por que não houve grandes mulheres artistas?". *São Paulo: Edições Aurora*.
- Oliveira, M. R. D. (2020). "O conceito de abjeção em Julia Kristeva". *Revista Seara Filosófica*, (21), pp. 185-201.
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes – Conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso Sopcom. Covilhã: BOCC.
- Pereira, A. C. (2013). "A infundável procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina?". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (6), 77-96.
- Poissant, L., Dupont, C., Langlois, M., & Nelson, L. (2001). "New media dictionary". *Leonardo*, 34(1), 41-44.

- Prestes, A. L. “Três regimes autoritários na história do Brasil republicano: o Estado Novo (1937-1945), a Ditadura Militar (1964-1985) e o regime atual (a partir do golpe de 2016)”. *Revista de história comparada*, 13(1), 108-129.
- Rago, M. (2004). “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos”. *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, pp.1-14.
- Ramirez, N. M. M. (2017). “O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo”. *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, 3(4), 98-107.
- Riviere, J. (1929). “Womanliness as Masquerade”. *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10, 303-13.
- Sarzi-Ribeiro, R. (2014). “O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica”. *Revista Poiésis*, 15(23), 105-114
- \_\_\_\_\_, R. A. (2018). “O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: Videocorpo”. *Palíndromo*, 10(21), 101-115.
- Schneemann, C. (1991). “The obscene body/politic”. *Art Journal*, 50(4), 28-35.
- Sofio, S., Yavuz, P. E., & Molinier, P. (2007). “Les arts au prisme du genre: la valeur en question”. *Cahiers du genre*, (2), 5-16.
- Ventura, R. C. (2008). “A estética da existência: Foucault e Psicanálise”. *Cogito*, 9, 64-66.
- Vinhosa, L. (2020). “Videoperformance: corpo em trânsito”. *Revista Estado da Arte*. Uberlândia. 1(2), p.293-303. Jul./dez
- Young, I. M. (2003). “O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um coletivo social”. *Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. Porto: Celta Editora. N.º 8, pp. 113-139.
- Zanini, W. (2004). A atualidade de Fluxus. *ARS – Revista do departamento de Artes Plásticas* (São Paulo), 2(3), 10-21. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>

## **Dissertações e teses:**

Novinsky, I. W. (2012). *Edith Stein (1891-1942) em busca da verdade em tempos sombrios* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. DOI: 10.11606/T.8.2012.tde-29062012-123046

Pereira, A. C. S. (2014). *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. [Tese de Doutorado, Universidade da Beira Interior]. Repositório Digital da UBI. <https://hdl.handle.net/10400.6/3959>

Sierra, J. (2013). *Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: o governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná]. Acervo Digital da UFPR. <https://hdl.handle.net/1884/29975>

Távora, D. (2016). *Blasfêmia: processo de criação de vídeos experimentais a partir da estética do horror*. [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. LUME Repositório Digital UFRGS. <https://hdl.handle.net/10183/153334>

Vale, P. B. M. F. (2014) *Pode o corpo habitar o museu? Performance em exposição*. [Tese de Mestrado, Universidade do Porto].

Visnadi, F. B. (2020). *Forma de arte conceitual e minimalista*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. DOI: 10.11606/T.93.2021.tde-17062021-115309

## **Websites e blogues referidos:**

Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin: <http://www.adrianpiper.com/>

Alice Guy Blache: <https://aliceguyblache.com/>

Alison McMahan: <https://alisonmcmahan.com/>

AWARE: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions – Ulrike Rosenbach: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ulrike-rosenbach/>

Electronic Arts Intermix: <https://www.eai.org/>

George Maciunas: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>

Guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>

Hammer Museum: UCLA – Letícia Parente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/preparacao-1-preparation-i>

Institute of Contemporary Art - Miami: <https://icamiami.org/exhibition/alex-bag/>

Landmarks Project, College of Fine Arts, Texas – Dara Birnbaum: <https://landmarks.utexas.edu/video-art/dara-birnbaum>

Leni Riefenstahl: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>.

LIMA: Media Art Platform – Ulrike Rosenbach: <https://www.lima.nl/lima/catalogue/art/ulrike-rosenbach/glauben-sie-nicht-dass-ich-eine-amazone-bin/473>

Mariana Barros (portfolio): <https://marianabbr.tumblr.com/>

Marian Goodman Gallery – Dara Birnbaum: <https://www.mariangoodman.com/artists/32-dara-birnbaum/>

Museu Coleção Berardo – Wolf Vostell: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/610>

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) – Martha Rosler: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/rosler-martha/martha-rosler-reads-vogue>

Museum of Modern Art (MoMA): <https://www.moma.org/>

PEW Research Center – Women's Suffrage: [https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/10/05/key-facts-about-womens-suffrage-around-the-world-a-century-after-u-s-ratified-19th-amendment/?utm\\_content=buffer37c63&utm\\_medium=social&utm\\_source=twitter.com&utm\\_campaign=buffer](https://www.pewresearch.org/fact-tank/2020/10/05/key-facts-about-womens-suffrage-around-the-world-a-century-after-u-s-ratified-19th-amendment/?utm_content=buffer37c63&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer)

Regina Jose Galindo: <https://www.reginajosegalindo.com/>

Revista Performatus: <https://performatus.com.br/catalogo-artistas/luanah-cruz/>

The Art Story – Joan Jonas: <https://www.theartstory.org/artist/jonas-joan/artworks/>

The Kitchen: <https://thekitchen.org/about>

UBU – Fluxfilm Anthology: <https://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>

WePresent – Regina Jose Galindo: <https://wepresent.wetransfer.com/story/regina-jose-galindo-selected-by-marina-abramovic/#her-first-love-was-poetry>

Whitney Museum of American Art: <https://whitney.org/exhibitions/alex-bag>

## **Legislação referida:**

Declaração dos direitos da mulher e da cidadã (1791):

<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-à-criação-da-Sociedade-das-Nações-até-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>

Declaração de direitos do homem e do cidadão (1789):

<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-à-criação-da-Sociedade-das-Nações-até-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>

Decreto nº 21.076, de 24 de Fevereiro de 1932:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21076-24-fevereiro-1932-507583-publicacaooriginal-1-pe.html>

Proposta para o direito de voto das mulheres com seis filhos legítimos, de 22 de abril 1822: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/voto-mulheres.aspx>.