

Diálogos entre a Arte, a História, a Política e os Feminismos: a performance como um artefato explosivo

Patrícia Giselia Batista^(*)

Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro^(**)

Resumo

A arte, e a história da arte, consistem em discursos igualmente atravessados pelo poder. Pensada como instrumento e efeito de poderes e resistências, a arte funciona também para o exercício do cuidado si e da liberdade. Do ponto de vista das teorias feministas, a arte feita por mulheres incita o enfrentamento direto ao patriarcado e seus dispositivos em operação disseminados no mundo social, na medida em que questiona vetores dominantes da cultura, e seus efeitos confinadores, também considerados como aprisionamentos da subjetividade. Na perspectiva de explorar o debate nos interstícios da história, da arte e dos feminismos, e se praticar as possibilidades analíticas com uso de ferramentas conceituais foucaultianas, neste artigo, busca-se discutir a performance e analisar aspectos políticos, estéticos e sociais, na obra de três autoras brasileiras: Civone Medeiros, Fernanda Magalhães e Sue Nhamandu.

Palavras-chave: Arte. Performance. Biopolítica História. Feminismos.

Dialogues between Art, History, Politics and Feminisms: Performance as an Explosive Artifact

Abstract

Art, also History of Art, consist in discourses intersected by power. As an instrument and affect os power and resistances, art works also operate for someone's care and people's freedom. From a feminist point of view, if made by women, art incites different attempts to tackle patriarchy and its multiple diffused mechanisms, as it interrogates dominant vectors of culture and their aim to constrain or imprison subjectivities. In order to instigate the debate, focusing relations among history, art and feminisms, this article is an effort to discuss performance, its political, aesthetical, social functions through an analysis of three works developed by the Brazilian performers: Civone Medeiros, Fernanda Magalhães e Sue Nhamandu.

Keywords: Art. Performance. Biopolitics. History. Feminisms.

^(*)Doutoranda PPGHI/UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Membro do NEGUEM. patriciagiseli@yahoo.com.br

^(**)Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em História / PPGHI e do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Membro do NEGUEM. mariaeribeiro@gmail.com

As disciplinas, formas gerais de dominação, operam por meio dos discursos como uma máquina de produção de corpos submissos, exercitados, úteis, ou não. O “poder disciplinar” faz do corpo objeto e alvo do poder. Tal como Michel Foucault ensina, uma nova anatomia política não aparece como uma descoberta súbita, ao contrário, espalha-se em uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, localizações esparsas, que se recordam, se repetem ou imitam, apoiam-se, distinguem-se e esboçam aos poucos na feição de um método geral (FOUCAULT, 1986, 127).

Tais processos, maiores ou menores, tornam-se visíveis em vetores normativos que fazem funcionar o patriarcado, a misoginia, a “gordofobia” em seus tentáculos discursivos, bem como as escolas, as instituições religiosas e os lares que ora promovem ou corrigem, ora esmagam e asfixiam os “sujeitos indesejáveis”. Este é o modo pelo qual o poder se instala e articula, ainda que não esteja localizado ou fixo, mas, frequentemente pulverizado, ele se exerce capilarmente e se (re)produz engendrando relações desiguais e movediças. Trata-se da problemática discutida neste artigo, que tem por objeto de análise o corpo no/do feminino no discurso da performance e da arte.

O filósofo descreve as relações de poder/saber no século XIX, e como as definições sobre os corpos se instituíam no interior dos discursos, tais como na ciência médica, na psiquiatria e nas legislações que disseminaram verdades de modo a governar os corpos e seus desejos (FOUCAULT, 1996, p.20). Advertidas por Foucault, podemos dizer que vivemos uma guerra “biológica”, e sobretudo política, anunciada por princípios estratégicos dos poderes que atravessam nossas vidas cotidianas:

O princípio: poder matar para poder viver, que sustentava a tática dos combates, se tornou princípio de estratégia entre Estado; mas a exigência em questão já não é aquela – jurídica – da soberania, é outra, biológica, de uma população. Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar, mas é porque o poder se exerce no nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de populações. (FOUCAULT, 1977, p.129).

O conjunto dos discursos da modernidade que aparentemente se organizam em torno da produção da vida, da espécie e da raça evidenciam o que ele designa como biopolítica. A confluência de tais vetores, vistos à luz da caixa de ferramentas foucaultiana, não escondem aspectos que possibilita lê-los como campos minados, afinal, como nos mostra Foucault, não há limites para o poder, ele se configura como “uma rede infinitamente complexa de micropoderes, de relações de poder que perpassam toda a vida

social” (FOUCAULT, 1977, p.129). O poder se insere, se inscreve, se investe nos corpos, e a identidade dos indivíduos passa a ter a marca da sexualidade. Corpos que não se adestram ou acomodam às disciplinas, passam a ser considerados “anormais”, assim, os LGBT, os esquizofrênicos, os deficientes, os idosos são corpos que pesam e que vivem longas batalhas para (re)existirem e resistirem em meio aos corpos dóceis em disputa aptos para o mercado.

A arte é um lugar igualmente atravessado pelo poder, instrumento e efeito de resistência, funciona também para o exercício do cuidado si e da liberdade. Historiadoras feministas precursoras da História da Arte, Linda Nochlin, Griselda Pollock e Rozsika Parker, concordam que a arte feita por mulheres tem essa função, porque possibilita e incita o enfrentamento direto com poderes em operação, questiona vetores dominantes, seus efeitos ou aprisionamentos.

No Brasil, outras estudiosas, como Luana Tvardovskas, Margareth Rago, Heloisa Buarque de Holanda e também o crítico literário Marvin Carlson assinalam que a Arte Feminista é transgressora, sexual e raivosa. Nomeadamente, podemos afirmar que a arte performática feminista é uma afronta ao antigo e sempre re-atualizado sistema patriarcal e suas tecnologias políticas, configurando-se, para nós, como importante arma de guerra que possibilita exercitar uma crítica radical que veicula outros poderes, e ainda devolve e confere força aos discursos sistematicamente elaborados da produção artística contemporânea.

A performance como arte de guerra: reflexões teóricas primeiras

Nos feminismos, portanto, a intervenção artística, como a performance, vem se alinhando à discussão e se potencializando politicamente ao inquirir, replicar e até mesmo detonar reflexões contra modelos impostos e normas sociais dissimuladas. É esse tipo de produção, que se produz geralmente fora da indústria cultural, que arregimenta a linha de frente nesse exército pela condição de existir na arte e em outros espaços. A performance é uma arte complexa e mutável. Desde suas primeiras manifestações, ela vem se entrelaçando a diversas áreas, desde manifestações em relação aos protestos políticos em geral, até em manifestações de protestos no campo das artes, passando também pelo das ciências humanas e sociais. Seu conceito foi se modificando historicamente, de modo que a definição de performance pode variar em semelhanças e divergências tanto na teoria como na prática (CARLSON, 2011, p. 23-31).

Significativamente, tal como Carlson afirma, performance é um tipo de arte que não cabe em uma só definição, é movente, dificilmente poderá ser rotulada ou significada de maneira fixa. Nesse sentido, trata-se de uma prática do corpo e da imaginação humana que se assemelha aos movimentos ambivalentes do discurso e do pensamento propostos pelo filósofo, ao considerar de forma inusitada e central outra acepção para o conceito de ‘poder’.

De modo que não é estranha a analogia aqui proposta, ao consideramos a relevância do aspecto político dessa/nessa forma de discurso – a performance –, também percebida como tática, haja vista que há uma manifestação de força criativa no embate em relação aos poderes dominantes, justamente porque “onde há poder há resistência” (FOUCAULT, 1977, 91). Se a performance tem uma gênese que pode ser observada nos movimentos de protestos, na década de 1960, e se configura cada vez mais reconhecidamente como uma forma de arte presente em manifestações sociais sob diferentes bandeiras, ela é uma forma de expressão sobretudo política, tem potencial bélico, e funciona como arma de contestação pelo seu alto poder provocador e seus efeitos tanto estéticos quanto políticos e reflexivos.

O estudo aqui proposto, particularmente, busca proceder a uma reflexão analítica de obras de três *performers* brasileiras: Civone Medeiros (RN), Fernanda Magalhães (PR) e Sue Nhamandu (SP), e parte do pressuposto de que suas produções artísticas se configuram como performances de uma guerrilha feminista, na medida em que as três rejeitam a submissão dos corpos às heteronormatividades. Para discutir os efeitos políticos possíveis oriundos das imagens artísticas produzidas por elas, o trabalho se fundamenta no campo dos estudos feministas e de gênero. Nosso arsenal teórico-conceitual fundamenta-se, sobretudo, no pensamento do filósofo Michel Foucault que criticou e forneceu ferramentas que abriram novos caminhos ou armas que abriram possibilidades analíticas revolucionárias para o pensamento.

Os conceitos elaborados por Foucault, e que são caros para esta pesquisa, são categorias e questionamentos que iluminam os estudos feministas há algumas décadas. Tomaremos como opção metodológica elementos que consideramos mais adequados para o desenvolvimento do tema, mesclando a “arqueologia” combinada com “genealogia” foucaultiana. Nesse sentido, acompanhando a reflexão de Margareth Rago, registramos que a Análise do Discurso proporcionada pela Arqueologia se liga diretamente, a bem dos resultados da nossa pesquisa, com os recursos da Genealogia, a partir dos conceitos: *objetivação* - constituição de domínios de objetos – e *subjetivação* – modo pelo qual os

indivíduos se produzem e são produzidos numa determinada cultura, através de determinadas práticas e discursos, enquanto *subjetividade* (RAGO, 2004). Assim, a subjetividade é constituída de modo complexo, também movediço, não se dá por uma única via, mas, por vários elementos discursivos e não discursivos que se entrecruzam e nos atravessam.

Em concordância com algumas discussões e polêmicas que envolvem os estudos contemporâneos de gênero, vale ressaltar que consideramos também a perspectiva teórica de Judith Butler, quando reafirma que a identidade sexual não se confina às explicações biológicas de sexo/gênero pré-existentes às normas e ideais regulatórios, e defende que a construção cultural de subjetividades precisam ser lidas como um movimento contínuo capaz de absorver novas possibilidades de construção da subjetividade feminina (BUTLER, 2010). Ela propõe, nessa direção, pensar a dissolução da relação entre sexo e gênero como manobra capaz de afastar o que ela chama de “ordem compulsória”, esta que classifica o gênero como acabado e linear, entendendo sua classificação a partir da genitália como natural. Para ela, o aprisionamento das sexualidades nessa matriz heterossexual forneceria ideias falsas de estabilidade do gênero (BUTLER, 1994).

Tentando encontrar formas de resolver o impasse colocado pela cultura heteronormativa, a filósofa propõe exercitar um pensamento abrangente que compreenda as identidades sexuais de “indivíduos inadequados”. Assim, sugere uma inversão, já que, para ela, a concepção usada para interpretação do gênero deve ser considerada como parte secundária das pessoas e a noção de pessoa-sujeito considerada prioritária. Em outras palavras, Butler propõe que gênero seja variante, assim como o número de pessoas existentes, pois, conforme afirma, o gênero está envolto por uma gama de combinações a partir de uma multiplicidade de outros gêneros. Para ela, o feminino, neste caso, configura-se como um sujeito múltiplo e não somente constituído a partir de um discurso predominantemente falocêntrico, discurso, este, que é preciso interrogar e refutar (BUTLER, 1994, p. 30).

Três performances: exercício de análise feminista sobre o discurso do corpo em movimento

Considerando essa perspectiva, as obras selecionadas - “Receita de fazer performance” de Civone Medeiros, “A natureza da vida” (2017) de Fernanda Magalhães, *Kunyaza* de Sue Nhamandu - serão analisadas pelo prisma das tecnologias de poder e de

gênero, visando proceder a uma leitura dos modos de subjetivação e das práticas de liberdade, refletindo sobre a performatividade do gênero, também para apreender os discursos dos corpos como resistências e práticas de guerrilha. As artistas selecionadas se diferem, se observadas as temáticas tratadas, suas criações, os processos de significação pretendidos, ou as características de pessoas ou subjetividades. Têm em comum, todavia, a prática da performance artística como valor de contestação ou arma, seja para o cultivo de si ou para o enfrentamento do patriarcado.

Conquistas dos feminismos, com a presença de mulheres nas esferas do trabalho, da política, nas ciências e nas artes não significam muito, se consideramos o sexo como um elemento definidor para o exercício da liberdade. tânia navarro swain observa de forma crítica o desaparecimento do patriarcado nas discussões feministas, e ressalta que o patriarcado é um sistema geral de agenciamento que não deve ser desprezado. Para ela, a violência é um fato concreto e se estende desenfreadamente para a manutenção da dominação masculina:

O patriarcado, enquanto sistema de dominação e exploração do feminino praticamente desapareceu do debate feminista: as instituições patriarcais quanto à economia, o trabalho, o político *strictu sensu*, o político em seu amplo espectro de relações de poder dá lugar a um pretense “pós-feminismo”; é a tese que sustenta o fim do feminismo, pois todas suas reivindicações teriam sido finalmente obtidas (2017, p. 03).

O que a historiadora salienta é que, para frear a violência desse sistema, não basta somente a denúncia, é preciso deixar às claras como se articula o sistema de violência patriarcal, e principalmente como ele é dominante e se renova: “(...) nenhuma mudança se faz na dominância patriarcal”, assinala swain (2017, p. 7). Em concordância com esse pensamento e no exercício de leitura dos signos veiculados nas artes feministas na guerra cotidiana, de fato, é possível considerar o patriarcado como um inimigo comum.

Tal perspectiva parece comum para as artistas selecionadas neste estudo, estas que criam seus artefatos e reinventam novas formas de reagir às velhas matrizes da biologia e da historiografia e empoderar suas batalhas estéticas e políticas. Sobre a “arte da guerra”, buscamos uma aliança com a historiadora Arlette Farge, quando aponta que ainda vivemos os ruídos de uma história da guerra sob o molde da “tradição pedagógica” das táticas militares. Um dos sintomas pode ser percebido nas práticas singelas e cotidianas, por exemplo, por meio dos “guias de saber prático” que circulam na atualidade, como as cartilhas para obter sucesso econômico e pessoal (FARGE, 2011).

Para a historiadora, a ideia de que guerra é “mortífera, mas inevitável”, “insuportável, mas ordinária”. Disseminada nas cartilhas e saberes bélicos, permeia o imaginário sociopolítico, dificultando o pensar a contrapelo desses termos. Contudo, esses modelos podem e devem se tornar obsoletos, ou podem ser atribuídos a eles novos significados para que a guerra não seja aquela “possível” ou “desejada”. Para ela, a guerra é uma realidade advinda da nossa incapacidade de nos relacionarmos com o outro, porém trata-se de um “objeto contornável”, passível de ser repensado fora dos estereótipos e lugares comuns, tais como se reitera no enunciado: “desde sempre o homem fez a guerra e assim a fará por toda eternidade” (Id. Ibid., p. 42).

O que está em jogo, para ela, é o fato de que a filosofia sobre a guerra antiga se constituiu em torno da racionalidade e do progresso provedor de barbáries, um modelo fundamental que permanece uno e, sem dúvida, historicamente masculino. A guerra igualmente reaparece nos estudos históricos e Farge indaga: “como pensá-la de outro modo em história?” Se a história das guerras costuma ser contada sob o ponto de vista masculino, neste estudo nos propomos a tecer uma narrativa onde mulheres são protagonistas, combatentes e narradoras de uma batalha (Id. Ibid.).

Talvez, nesse estudo convenha refletir sobre a arte como “metáfora de guerra”, ou “a arte na guerra”. Pois inseridas no jogo, na batalha cotidiana pela liberdade de seus corpos e ideias, muitas artistas propõem alguma espécie de confronto ou provocação, e suas produções, feministas ou não, surgem como manobras para desarmar “as formas de racionalidade que fazem jorrar a violência” (Id. Ibid., p.40).

Performare: receita de fazer guerrilha por Civone Medeiros

A poeta Civone Medeiros nos faz lembrar a atuação das *partisanes* – as atiradoras de elites, integrantes de tropas de resistências contra os exércitos convencionais e invasores. Trata-se de um bando composto por pessoas não militarizadas, mas militantes como camponeses/as, operários/as, pessoas da comunidade e, por isso, não recebem um treinamento regular. O termo em francês quer dizer partidárias e ficou conhecido durante a Segunda Guerra Mundial, ganhando igualmente uma tradução para o italiano *partigianas* (NORMAN, 2006).

Considerando aqui a arte enquanto discurso, atravessado pelo poder que delimita e barra alguns sujeitos, a artista Civone Medeiros transita numa posição marginal ao sistema da indústria de entretenimento. Assim, como uma integrante de um bando de

partisanes – cuja formação é independente da tropa – a sua é autônoma e defende seu “partido político”, a arte. Suas armas são a palavra e o corpo e sua tática é a ocupação dos espaços públicos com sua poesia, performances e instalações artísticas em contato direto com o público.

Civone Medeiros nasceu e vive em Natal, Rio Grande do Norte. Com o primeiro grau incompleto, teve oportunidade de morar por alguns anos na Áustria, aprendeu a língua alemã, compreende bem francês e inglês. Teve trabalhos apresentados em diversos estados brasileiros, na Áustria e na Itália¹. Atua como compositora, performer, cyberartista, produtora cultural e curadora. Tem participação em curta-metragem, produção de vídeo/poesia, cenários e moda.

A artista declara que sua postura marginal, em relação às normas instituídas tanto na vida pessoal quanto no meio artístico, a fazem pagar um alto preço: “podem até pensar que é, mas não é fácil nada. Me dói e eu sei que pago caríssimo por romper esse hímen que a sociedade me impõe” (MEDEIROS, In: AZEVEDO, 2010). Sua vídeo-performance “Receita de fazer performance”² ilustra bem a tática de uma *partisane*, cuja objetivo da operação é o ataque surpresa, normalmente, na linha inimiga e tem por objetivo sabotar, embaralhar a comunicação e espalhá-la.

A vídeo-arte de 13 minutos e 39 segundos, tem uma trilha instigante de Gogol Bordello e uma colagem de imagens fotográficas de obras de artes, além de *making off* dos seus trabalhos e uma projeção de imagens de mulheres no centro da produção performática, como Berna Reale, Luz Del Fuego, Marcia X, Marina Abramovic, Pagu, entre outras.

Neste artigo, a fim de expor uma linha de inteligibilidade da obra, daremos enfoque às estratégias discursivas do texto recitado pela poeta, que é uma criação a partir da apropriação e tradução de uma mensagem do *performer* argentino Martin Molinaro. O texto foi analisado sob a luz do conceito de “escrita de si” (FOUCAULT, 1992), como um processo que envolve “as artes de si mesmo”. Estas envolvem cuidados de que o sujeito se ocupa em dispor para registrar fragmentos de seu cotidiano como prática da

¹É autora da instalação "Sacra Vulva", famosa por ressaltar a relação sagrada com a vulva de outras culturas. Em 2014, esteve em exposição na Casa Viva, em Brasília/DF, com o trabalho "AmeAsMulheres". Recentemente, expôs na Pinacoteca de Natal sua instalação "ArteAçãoMaisAmorPorAmor". É muito requisitada para eventos internacionais sobre mulheres, inclusive participou do 3º Encontro Feminista Latino-americano e caribenho, em Lima (Peru).

²Edição/montagem do ICAP - Instituto Cultural e Audiovisual Potiguar, Natal /RN, 2012.

subjetividade, pois é através do exercício de si que o sujeito mostra os discursos que o alvejaram, posiciona-se em um território, apresenta suas armas e sua mira.

Em tom rebelde, sarcástico, numa voz potente com sotaque nordestino, Civone Medeiros cita os ingredientes de que faz uso e explica como ela escolhe fazer performance, questionando desde o conceito de performance e arte, os cânones artísticos, a ausência das mulheres em grandes exposições, além de focar as dificuldades enfrentadas pelos/as artistas de viverem de sua arte. Civone Medeiros narra a receita e nos primeiros versos faz uma síntese irônica do conceito de performance, como fosse algo simples de ser realizado. Ela fala:

1º Ponha-se de pé – ou outra posição à sua escolha. Em síntese: decida!/
2º Pense em azul – ou outra cor. Em síntese: pense!/
3º Fique nesta posição por um determinado tempo em algum espaço. Em síntese: tempo – espaço.../pronto! performare... performando!

Na sequência, acrescenta e enfatiza que, se a ideia é produzir arte, “a coisa é mais complicada!”:

Primeiro deverá perguntar-se: 1 – o que é arte?/quando se cansar de escutar teorias alheias (inclusive minhas), ler definições em livros, escutar peijas de artistas, críticos, etc... começará então a fazer-se essa pergunta em um nível mais profundo e, quando finalmente não tenha ainda resposta... terminará por entender!/
2 – logo, deverá decidir “ser artista” e crer logicamente que sem artista não há arte!

O texto é longo, bem-humorado, ressalta o processo difícil de criação, de pensar a forma, o conteúdo e a circulação da obra. A poeta concede uma lista extensa de sugestões estratégicas de sobrevivência nesse campo minado que é o artístico. Numa passagem, critica a invisibilidade das produções femininas, e lembra-se de ter conhecido grandes artistas através de outros artistas, nas revistas, catálogos, nos museus e, em suas primeiras referências, as artistas não aparecem. Ela recita: “tipo: disseram-me uma vez, que em um lugar que não sei onde, não sei quando aconteceu, há uma “grande artista” que fez uma grande obra. Mas dela não conheço nada, nem sei se elas existem...”.

Este monólogo reflexivo remete-nos a um debate histórico a respeito da ausência de mulheres artistas no campo consagrado das Artes, desde os tempos mais antigos. Como salienta Michele Perrot, “(...) elas (as mulheres) foram o principal objeto da Arte, quase onipresentes” (2014, n.p., grifo nosso). Elas se fizeram presentes nas artes como objetos ou musas, mais como inspiradoras, raras vezes são lembradas como criadoras. Cartografar artistas invisibilizadas, inclusive as contemporâneas, é portanto uma demanda urgente da

história das mulheres e das perspectivas feministas, e já seria possível, talvez, construir uma história das artes feministas.

“Receita de fazer performance” é uma obra vanguardista e cheia de apropriações, sobretudo daquilo que inquieta e inspira a artista. Civone Medeiros experimenta o texto e o potencializa, mas não é a única proprietária desse discurso, trata-se de uma demanda repetida, reformulada e urgente no mundo das artes, tanto acerca da presença de mulheres artistas, quanto por contrariar os discursos que transformam o sujeito que pratica arte num “vagabundo”, além da denúncia de que a performance em si é uma arte pouco reconhecida. E debochando das artes burguesas e das alianças com os poderes do mercado, ela adverte: “É difícil comprar uma performance”.

Crítica, a artista recomenda que se a intenção for que sua obra apareça em museus, o caminho é longo, sendo necessário começar de preferência antes dos trinta anos, quando se começa a ficar fora dos “editais e bolsas de pesquisas institucionais”. E mais, acrescenta, “até os 65 anos, não lhe chamarão de ‘mestre’”. Neste caso, o/a jovem artista precisa participar do maior número de *vernissages*, fazer contato com pessoas importantes do meio, “(...) saber, em ordem alfabética, os nomes e sobrenomes de curadores, diretores de galerias, produtores, jornalistas, links de festivais, prêmios, editais e residências”.

E mais, Civone Medeiros acentua um ingrediente fundamental para o exercício da resistência:

“se por acaso você sentir e perceber que este caminho é muito complicado, crie seu próprio espaço, casa, circo, núcleo, barracão, galeria, gambiarra, projeto, *ong* ou *ing* (indivíduo não-governamental)... criar uma ‘taz’ também funciona! zona temporária autônoma.../ Ou escreva! Escreva você mesmo sobre você!”

A artista coloca as novas tecnologias a serviço da sua arte, experimentação, difusão e divulgação de seus versos. Ela mantém um *blog* atualizado com as suas invenções poéticas e seu ‘ativismo’ cotidiano pelas ruas de Natal, no Estado do Rio Grande do Norte. Seus poemas voam pelo mundo através de suas instalações, nos grafismos e *patches* em retalhos de panos que ela comercializa.

Míssil afetivo: "a natureza da vida" por Fernanda Magalhães

É possível escapar da ditadura que se produz e impõe sobre o corpo? Onde cabe um corpo gordo? Em que medida nos assujeitamos ao ideal de beleza violento e mordaz?

Como abordar os aspectos políticos da performance “A natureza da vida” no contexto da ocupação dos espaços sociais? Para pensarmos sobre essas questões, tomamos como objeto de análise a foto-performance “A natureza da vida” (2017), da paraense Fernanda Magalhães, apresentada, em maio de 2017, na cidade de Tiradentes/MG, durante o 7º Festival de Fotografia de Tiradentes, através do projeto “YVY Mulheres da imagem”³.

A *performer* brasileira Fernanda Magalhães tem nome de destaque na fotografia e na arte feminista contemporânea. Diante de seu corpo capturado pela arte e também produzido nas redes de poder, o trabalho de Fernanda Magalhães não descarta contornos autobiográficos, ao recriar aspectos de sua subjetividade. Em produções fotográficas, principalmente, é possível visualizar a relação que artista faz entre a investigação, a experimentação e a subjetividade. Em seus trabalhos, a subjetividade da mulher gorda é predominante, expõe suas marcas, e aparece refletida a partir de alguns aspectos e nuances. Sua trajetória é marcada pela pesquisa, projetos, exposições de destaques e premiações⁴. Fernanda Magalhães também é escritora, artista plástica, doutora em artes pela Unicamp e professora da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Suas produções foram tema dos estudos de Luana Tvardovskas, pesquisadora que é referência nos estudos de arte feminista no Brasil. É ela quem afirma:

Na contemporaneidade, o corpo é tomado como um campo de batalha por diversos artistas visuais; é possível dizer que Magalhães se insere nessa tendência, com seu trabalho autobiográfico” (Tvardovskas, 2008, p.102).

Assim como um míssil é lançado a partir de um lugar fixo e, em forma de parábola, adquire uma velocidade crescente e acerta precisamente o alvo a milhares de quilômetros, assim são os trabalhos de Fernanda Magalhães. A performance “A natureza da vida” é um desses projéteis auto-comandados que sustenta um conjunto de explosivos carregados de “cuidados de si” e práticas libertárias que traçam a rota e garantem uma precisão no alvo.

³A Associação Brasileira das Mulheres da Imagem - (ABMI) se apresentou durante o 7º Festival de Fotografias de Tiradentes, com o novo nome YVY Mulheres da imagem - que reuniu mulheres profissionais da fotografia que usam a imagem como ferramenta de criação de todo o país com a proposta de mapear seus pares, na “defesa da diversidade em todos os níveis” e “no combate a quaisquer tipos de estereótipos machistas e racistas”.

⁴ Fernanda Magalhães foi agraciada com o prêmio Marc Ferrez de fotografia pelo projeto "A representação da mulher gorda na fotografia", em 1995.

O palco para o lançamento do míssil é pensado como um lugar de interação. O espaço da performance configura-se como um dos aspectos que sua arte pode afetar. Considerando o cenário desta apresentação, a cidade mineira de Tiradentes, um município famoso pela riqueza cultural e histórica, ainda que uma cidade turística, e visitada por pessoas de várias partes do mundo durante eventos e festivais, seus habitantes mantêm fortemente a tradição religiosa cristã e nutrem outros discursos conservadores da "boa moral" e dos "bons costumes". A recepção do público não será explorada neste artigo, mas o intuito é pensar como opera a política que aprisiona os corpos, moldando os gestos, os comportamentos, sentidos, gostos e opiniões.

A “Natureza da vida” mostra aquilo que é incômodo e aquilo que ninguém quer ver. É a natureza não domada. A imagem nos provoca e sugere diversas interpretações, uma delas o confronto de um corpo nu, “sem valor mercantil”, em ação. O público desavisado certamente questionará o que pode e o que não pode esse corpo. E desse modo, tendo a arquitetura barroca do século XVIII como cenário, o míssil é lançado. Seu alvo se desdobra em muitos pontos e assume dimensões territoriais. Seja em Tiradentes/MG, em Londrina/PR, no Masp/SP ou em qualquer parte do mundo – onde a performance é apresentada e o patriarcado esteja instalado – lá estará o inimigo. A dominação patriarcal é um assombro, afirma tania swain, pois a violência nesse sistema é um fato concreto e não conhece limites para a manutenção da dominação, a violência simbólica (inferiorização social ou institucional) e o que predomina no imaginário através das imagens de e sobre os corpos femininos (2017, p.01).

A foto-performance é parte de um projeto, “A Natureza da Vida”, iniciado há dezessete anos, em que Fernanda Magalhães promove diversas ações⁵. Em suas intervenções artísticas, na fotografia ou na performance, a autora denuncia e agencia o debate acerca do preconceito em relação ao corpo gordo ou obeso. A imagem representada pode provocar no mínimo um impacto, por não ser uma representação comum. Se a imagem representa aquilo que é indesejado, porque fere uma norma, interpretamos este como um corpo detonador de ousadia que desestabiliza os olhares normalizadores e sobretudo as malhas do “poder disciplinar”, que cotidianamente despacham seus exércitos discursivos e que violentam os corpos.

⁵O projeto “A natureza da vida” é composto por performances, exposições fotográficas. As ações estão sempre aliadas a outras formas de contestações e realizadas em diversas cidades do país, como Londrina, Maringá, bem como no exterior, Nova York, Paris, Rússia, Montevidéu. TVARDOVSKAS, 2008, p.89-126.

Um exemplo é o bombardeio diário da indústria de consumo que estabelece padrões de beleza, especialmente, para o corpo feminino, como, por exemplo, ao alimentar sistematicamente nas telas da visualidade uma ditadura do corpo magro. Aquela é uma imagem altamente ruidosa, que expõe desvios superpostos exibidos em ambientes nos quais predomina um silenciamento proposto pela “biopolítica”, dentro da cultura gendrada em que um corpo feminino gordo pode ser ou parecer assexuado, objeto que não desperta desejo, ao contrário, e que o sobrepeso possa ser algo tão ou mais desprezível, ou criminoso, quanto expor a nudez em público.

Outro aspecto que a performance suscita é o estranhamento à nudez. Em contraste com o padrão do corpo feminino nu configurado na arte ocidental, “A natureza da vida” nos mostra um corpo que se expressa, que evidencia resistência aos poderes que normalizaram corpos nus enquadrados na história da arte; um corpo que contraria as imposições sociais de valorização somente do corpo magro, sexualizado ou sacralizado, de acordo com os parâmetros de uma estética autorizada. Diante do corpo capturado e também produzido nas redes de poder (FOUCAULT, 1988), a performance de Fernanda Magalhães suscita espanto, incômodo, desconforto, suscita a reflexão de que os corpos em suas diferenças (“estranhezas” ou “aberrações”) possam ser expostos e devam coexistir uns com outros.

Ao contrário da representação do corpo nu, a nudez ao vivo e em cores, pode ser interpretada como afronta social, em que torna-se um objeto em desvio, isto é, o corpo nu vai de encontro à política que o governa nos espaços escolhidos, já que, bem legitimado pelos códigos morais, a nudez feminina ou masculina só pode ser expressada em redutos fechados, ou em meio privado. *O crime de ato obsceno, previsto no art. 233, do Código Penal brasileiro* encontra-se na Parte Especial Título VI - dos Crimes Contra a Dignidade Sexual, capítulo VI – do Ultraje público ao pudor.

O delito cometido em qualquer espaço de pleno acesso público tem pena prevista de três meses a um ano de detenção com multa. A ação é pública e incondicionada. O ato obsceno representa uma fronteira do comportamento e ação normativa, a partir do jogo de poder que se inscreve nos corpos e regula o sexo. Como salienta Foucault, a instância da regra, o poder legislador dita a lei sobre o sexo definindo o que lícito e ilícito (1988, p.81). O dispositivo da sexualidade, especialmente, coloca em jogo a batalha pela vida, “deixar viver e deixar morrer”. Foucault nos provoca a entrever as violências que se inserem sobre o sexo, o jogo das relações de poder que reforça algumas verdades, descarta outras, provoca efeitos de resistência e contra investimentos (1988, p. 92). Através destes

processos disciplinares, mentes e corpos humanos podem ser moldados baseados na ameaça de punição.

A performance enfatiza outras experimentações que exibem o corpo incômodo, o corpo-desvio. Um corpo fora da norma, no entanto em foco, um corpo que embaralha os sentidos e as arbitrariedades dos binarismos, armado de nudez, extrapolando o território do privado, as normas e as medidas impostas por uma padronização estética e política. O que se vê é um corpo nu, mas encouraçado, manobrista, mas não manobrado, que desmonta as armaduras estratégicas da norma e o constrangimento dos corpos que pesam, porque importam. Desta feita, "A Natureza da vida", sob o prisma do que chamamos de "guerra discursiva e biológica", apresenta-se como uma arma de não-violência e anti-repressiva, que ora se posiciona alinhada a uma postura de liberdade que provoca, que ataca em sua defesa, ora se postula heroica, como sobrevivente e atuante. Na guerra da desordem, não se age para solucionar conflitos, mas para localizá-los, delineá-los como ultrapassados, para dizimá-los ou reacomodá-los, para que possamos viver em uma ordenação possível.

Ejaculação feminina: a mina explosiva de Sue Nhamandu

O jogo de poder sobre a sexualidade não tem uma tática única, global, segundo Foucault, muitas vezes se esgota "(...) na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente" (FOUCAULT, p.100). A vídeo-performance *Kunyaza* – o que se dissolve em meio líquido⁶, da artista Sue Nhamandu, serve para pensar essa correlação de forças, alguns embates e transgressões. Refletir também sobre a desconstrução do gênero, enquanto produto e processo de certo número de tecnologias sociais, como afirma Tereza de Lauretis: o gênero como representação e auto representação é produto de diferentes tecnologias e, paradoxalmente, se faz por meio de sua desconstrução. O gênero, nessa concepção, é o efeito e o excesso da representação, de modo que o que permanece fora desse discurso pode romper ou desestabilizar qualquer representação (1994, p. 209).

Sue Nhamandu, integrante do movimento do tecnoxamanismo e do transfeminismo pornô punk, é formada em filosofia pela Universidade Metodista de São

⁶ Vídeo-performance de 8 minutos e 43 segundos produzido a partir da apresentação ao vivo no MAC-USP Museu de Arte Contemporânea de São Paulo USP, durante o evento Ampliterranos. Coordenado pelo professor Artur Matuck, curadoria de Vanderlei Lucentini.

Paulo, em São Bernardo. Apresenta-se como pornoklasta, ofício que nasce do termo pornoklastia, conceito que a artista vem desenvolvendo a partir de teorias e experimentações pessoais. Sua vivência passa pela dramaturgia, teatro, música e cinema⁷. Fundamenta seu pensamento e Antonin Artaud, Michel Foucault e Paul Beatriz Preciado. Como parte do processo de conhecimento, Sue diz recorrer ao pensamento através de recursos como a arte, leituras, a meditação, o uso de psicotrópicos como a *argyreia*, *ayahuasca* e *cannabis sativa*.

Sue Nhamandu traz em seu discurso de guerrilha a instabilidade de gênero e busca a “dessubjetivação”. Especialmente o que nos interessa nesse debate são suas investidas contra o patriarcado a partir da prática e dos saberes da ejaculação feminina como ponto de partida da desconstrução do poder falocêntrico. Não estamos falando de um modelo patriarcal único, que opera de maneira uniforme referente a todas as manifestações do sexo, mas funciona sob forma adequada para a cultura de cada sociedade.

Sua vídeo-performance *Kunyaza*, à qual daremos atenção especial, começa com imagens das expressões faciais eróticas da *performer* veiculadas num telão, ao som de uma ópera intitulada “masturbação”, composta e interpretada por ela. A harmonia é um arranjo de vocalizações eróticas, em camadas de graves e agudos. Após alguns segundos, ela surge nua, usando um turbante amarelo, com o rosto e os seios cobertos por uma tinta branca semelhante às pinturas tribais africanas, trazendo consigo um cartaz branco escrito *Kunyaza* com tinta preta. No centro do palco, a artista dispõe o cartaz no chão, onde se deita com as pernas abertas. Com a vagina voltada em direção ao público e, ao enfoque da câmera, Sue começa a se masturbar lentamente, e após alguns minutos, ejacula. Seus fluidos escorrem sobre a tinta do cartaz. Ao se levantar, utiliza um vibrador para borrar e diluir a escrita formando uma pintura escura e molhada. Com voracidade, a artista fixa o vibrador e a nova pintura no cartaz.

Veste-se com um roupão negro e sai de cena, enquanto ainda são veiculadas as imagens de suas expressões e a música que dura mais alguns segundos. Após a apresentação, ao retornar ao palco, receber os aplausos, a autora refaz a pergunta contida na sinopse do espetáculo: “as fronteiras entre o público e o privado se dissolvem em veículo líquido”? A autora acrescenta que a questão permanecerá no ar, no entanto, considera que o silêncio da plateia seja uma resposta, pois o entende como um sinal de

⁷ Em 2011 atuou na peça “Macumba Antropófaga”, Teatro Oficina de José Celso Martinez Correia.

constrangimento pós-apresentação, em que público/participantes da apresentação demonstram naquela reação os efeitos das normas instituídas sobre o corpo e o sexo.

A produção de Sue pode ser alcançada aos níveis da metáfora de uma “mina submarina”, uma arma autônoma, rudimentar que contém uma carga que ao sofrer o atrito explode uma imensa coluna de água de poder explosivo. Sue, ao navegar por territórios virtuais, blogs, sites e redes sociais com a veiculação de vídeo-aula-performance, desempenha sua função de guerrilha. Busca proteger sua milícia, espalhando saberes, como igualmente sabotar o inimigo: declaradamente colocado por ela, o patriarcado.

Este sistema é responsável, conforme Swain, pela “violência material-agressões brutalidade, assassinato, tráfico, casamentos forçados, excisão e infibulação, estupros, véu e burka obrigatórios, punições com ácido, amputações, mutilações múltiplas e a lista é infinita” (SWAIN, 01). E Sue escolhe o próprio corpo como campo de guerra, mas especificamente a próstata feminina que estimulada potencializa o prazer feminino, a ejaculação – mina explosiva.

No enfrentamento aos discursos que inserem, absorvem e espraiam poderes e que minam as potências do corpo, Sue posiciona sua vagina que explode em gêiseres. A ofensiva dessa mina vai de encontro às forças que há muito operam para silenciar o corpo e o prazer. A tática é trazer à tona a masturbação feminina como uma evidência, e também uma prática ou metáfora política. Sue aponta que os órgãos responsáveis pelo prazer feminino foram negligenciados na literatura médica. O clitóris, por exemplo, aparece na Gray Anatomys de 1900, é subtraído dos estudos em 1949, e pouco se fala do tema nos debates atuais da medicina (NHAMANDU, 2016).

A filósofa propõe e executa vários laboratórios de performances pós-pornô, que são o que ela denomina de “rituais de comprometimento”. Uma das práticas dos laboratórios é a masturbação pró-*squirting* e a “siririca molhada coletiva”. Sue critica os manuais de anatomia. Irônica, ela defende que a ejaculação molhada não poderia ser para mulher, porque elas foram educadas para limpar e não para fazerem a “sujeira”. Durante seus cursos, ela dispõe seu corpo pedagogicamente para que o público examine sua vulva e sua próstata para melhor encontrarem as suas próprias regiões erógenas e as condições de se chegarem à ejaculação feminina, esta que foi retirada da cultura, de teorias e silenciada entre as práticas sexuais das mulheres.

O discurso de Sue Nhamandu está ligado aos estudos pós-pornô, linha que tem gerado polêmica como aponta a teórica Tânia Swain. Os “*porn studies*”, para ela, têm criado uma atmosfera de naturalização e exaltação da pornografia, e o risco desta

“produção cultural” está na disponibilização dos corpos livres e erotizados e em uma possível estimulação da violência contra a mulher. Assim, contrária a esse discursos e práticas “pornográficas” ou “pós-feministas”, para ela, de modo geral, a pornografia é mais um tentáculo do patriarcado, uma das tecnologias de gênero e da sexualidade em franca operação. De modo que a “cultura do estupro” seria mais um subproduto da pornografia (2017, p.13). O que Swain parece não considerar são as demandas e tendências que se multiplicam nos feminismos atuais, entre elas aquelas que buscam possibilidades de desarmar o patriarcado através da interrogação e crítica de seus próprios mecanismos de dominação. Ou seja, os discursos feministas têm e podem se apropriar das mesmas práticas e discursos enraizados na cultura para tecer-lhes uma crítica, para insinuar novos modos possíveis de resistência, de subjetivação, e principalmente para subvertê-los.

Por isso, a produção de Sue pode ser considerada, ao mesmo tempo, uma mina explosiva e um detector de minas. Sua proposta é cartografar o inconsciente erótico contemporâneo de pessoas, com uma missão, como os chamados caça-minas, não com a intenção de localizá-las, retirá-las ou destruí-las, mas como estratégias que podem ser emprestadas aos participantes, ali convidados a conhecerem a morfologia feminina e/ou masculina. A partir do próprio corpo, como discurso, Sue procura unir outros corpos, estimular outras práticas, a fim de sugerir outros modos de subjetivação e, mais ainda, insinuando ou embaralhando as encenações, procura armá-los contra a existência ilusória de um binarismo estruturante da sociedade e a persistência aparentemente invencível de um oponente dominante único, fixo ou universal.

As práticas de liberdade, portanto, como as impressas ou sugeridas nessas performances dos corpos no/do feminino, são um meio direto de enfrentamento político em relação aos discursos de sexo aprisionado. Trata-se de um embate violento, ambivalente, desconfortável, porque incomoda, provoca reflexões, rupturas e fere princípios morais que balizam e reforçam o território inimigo do patriarcado. As artes feministas, assim, se alastram como um artefato explosivo, atingindo identidades, coletivos e populações, alvos não apenas dos feminismos em suas resistências, mas de antigos-novos objetos-sujeitos-relações em direção às quais o patriarcado age, atinge e procura conformar.

Referências

FONTES

MAGALHÃES, Fernanda. “A natureza da vida”, Bárbara Cunha, Tiradentes/MG, 2017.

MEDEIROS, Civone. Receita de Fazer Performance. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LF6b4fuvCcs>. Acesso em setembro de 2016.

NHAMANDU, Sue. Vídeo O que é pornoklastia? What does mean pornoklastia?. Youtube, 28 de out de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBvc8nDDhL0&t=5s> acesso em 20/06/17.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sheyla de. *Uma mulher fora do programa*. *Novo Jornal*. Natal, p.14, Cultura, 04 de jun. de 2010. Acesso em: <http://naredecomcivone.blogspot.com.br/2011/02/perfil-uma-mulher-fora-do-programa.html>

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. Problemas do Gênero. In.: BUARQUEDE HOLLANDA, H. (org.) *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARLSON, Marvin. *Gênero, cultura visual e performance*, Portugal: antologia crítica, EDICOES HUMUS, 2011.

CÉSAR, Maria Rita Assis. *As heterotopias feministas e os corpos “fora do lugar”*: entre política e arte Texto original em inglês: <http://www.labrys.net.br/labrys27/heterotopias/mariarita.htm>

DAVIES, Norman. *A Europa em Guerra*. Lisboa: Edições 70, 2006. pp. 350-351.

FARGE, Arlette. *Lugares para a História*. Trad. Fernando Scheibe. Coleção História & Historiografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FOUCAULT. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *História da Sexualidade. A Vontade de Saber. Vol.1. 13ª ed.*
Trad. M.T. da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões. 4ª.ed.* Trad. Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1986.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo, como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-241.

LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado. Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, pp. 153-172.

RAGO, Margareth. O efeito Foucault na historiografia brasileira. In: Foucault, *História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

O'BRIEN, Patrícia. História da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. A nova história cultural. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.33-62.

SANTIAGO, Emerson. Partisans. Infoescola, 2017. Disponível em: <http://www.infoescola.com/politica/partisans/> acesso em 19/06/2017.

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

WHITE, Hayden. Foucault Decodificado: notas do subterrâneo. In: Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio C. Franca Neto. 2ª. Ed. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 253-284.

Lista de imagens:

Figuras 01 e 02: Fernanda Magalhães, “A natureza da vida”, Bárbara Cunha, Tiradentes/MG, 2017.

Figuras 03 e 04. NHAMANDU, Sue. Vídeo O que é pornoklastia? What does mean pornoklastia?. Youtube, 28 de out de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBvc8nDDhL0&t=5s> acesso em 20/06/17.

Figura 01: “A natureza da vida” – Fernanda Magalhães,
Pça do Chafariz – Tiradentes/MG, 2017.



Fig. 01: “A natureza da vida” – Fernanda Magalhães,
Pça do Chafariz – Tiradentes/MG, 2017.



Fig. 02: “A natureza da vida” – Fernanda Magalhães, Pça do Chafariz – Tiradentes/MG, 2017.

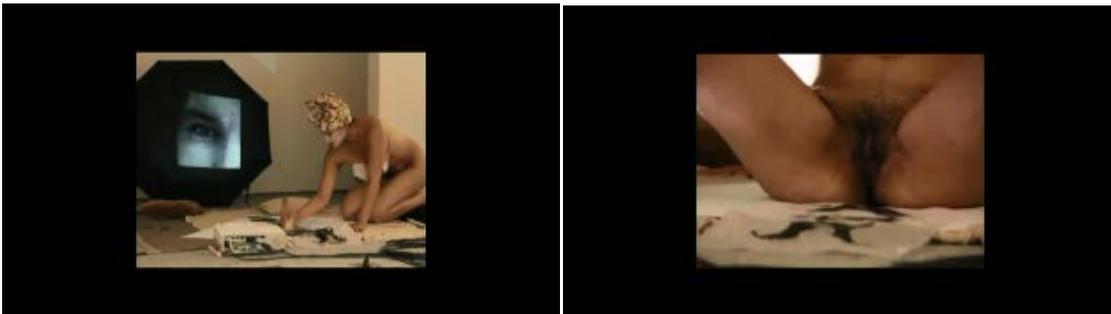


Fig. 03 e 04. NHAMANDU, Sue. Vídeo O que é pornoklastia? What does mean pornoklastia?. Youtube, 28 de out de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bBvc8nDDhL0&t=5s> acesso em 20/06/17.