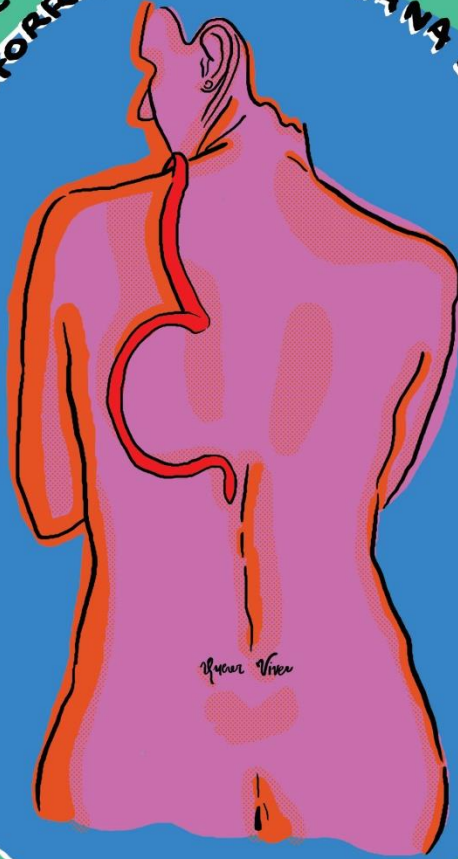


ANA CAROLINA MAGALHÃES SALVI

A SELVAGEM SABEDORIA:

A MULHER ARTISTA & O DISCURSO POLÍTICO
DO AUTORRETRATO EM ORIANA DUARTE



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS

UFPE * UFPB



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ANA CAROLINA MAGALHÃES SALVI

***Selvagem Sabedoria: a mulher artista e o discurso político
do autorretrato em Oriana Duarte***

Recife

2020

ANA CAROLINA MAGALHÃES SALVI

Selvagem Sabedoria: a mulher artista e o discurso político do autorretrato
em Oriana Duarte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPA como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Área de concentração: Ensino das Artes Visuais. **Linha de Pesquisa:** História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Madalena Zaccara

Coorientadora: Prof^a Dr^a Maria Betânia e Silva

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Andréa Carla Melo Marinho, CRB-4/1667

S184s Salvi, Ana Carolina Magalhães
Selvagem sabedoria: a mulher artista e o discurso político do autorretrato em Oriana Duarte / Ana Carolina Magalhães Salvi. – Recife, 2020.
117f.: il.

Orientadora: Madalena Zaccara.
Coorientadora: Maria Betânia e Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2020.

Inclui referências.

1. Mulher artista. 2. Escrita em si. 3. Autorretrato. 4. Oriana Duarte. 5. Arte Contemporânea. I. Zaccara, Madalena (Orientadora). II. Silva, Maria Betânia e (Coorientadora). III. Título.

700 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-044)

ANA CAROLINA MAGALHÃES SALVI

Selvagem Sabedoria: a mulher artista e o discurso político do autorretrato
em Oriana Duarte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPA como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Ensino das Artes Visuais. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Aprovada em: 20/02/2020.

Banca Examinadora

Prof^a.Dr^a. Madalena Zaccara (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a.Dr^a. Maria Betânia e Silva (Co-orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Euda Kaliani Gomes Teixeira Rocha (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a.Luciana Borre Nunes (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Agradecimentos

Assim como qualquer experiência, essa dissertação certamente não foi composta sozinha. Foi graças ao apoio institucional, familiar e afetivo que pude finalizar esse trabalho, dedicar-me de corpo e alma a todo esse processo tortuoso, mas tão prazeroso.

Primeiramente, agradeço a Oriana Duarte, pelas entrevistas concedidas, pela troca efetuada e pelos diversos catálogos, livros e devires que deram o caldo desse trabalho. Pela vida artista inspiradora que provocou as inquietações basilares para esse navegar.

A Madalena Zaccara e Maria Betânia e Silva, pela sugestão da fotografia que deu sentido ao trabalho e pela dedicação e atenção em tornar essa dissertação o melhor que poderia vir a ser. Amplio os agradecimentos também às e aos demais docentes que fizeram parte de todo esse aprendizado. Ao professor Eduardo Romero, pela troca no estágio docência, onde tanto aprendi. À banca, Luciana Borre, cujo olhar foi essencial para estruturação das ideias e do texto, e Kaliani Rocha, com quem tive o prazer de realizar a primeira pesquisa na graduação e aprendi muitas das linhas que aqui costuram e continuarão a costurar minha caminhada.

Às e aos colegas do mestrado, em especial Luísa Paiva e Mitsy Queiroz. Sabemos o tanto de cada uma e cada um tocou nas nossas pesquisas.

A Roberto Salvi e Angela Salvi, que além do apoio e incentivo às decisões e ideias, vitórias e fracassos, ensinaram que é possível seguir a paixão ao trilhar uma carreira e que, ambos vivendo de pesquisa e educação, atentaram meu olhar àquilo que considero pilares na transformação social.

A Artur, pela arte de viver, de criar e de compartilhar o cotidiano, entre os altos e baixos que acompanham uma vida criativa, e por diluir as angústias nesse ínterim.

A Erica, pelo lar construído que tão essencial foi em muito do que me tornei. E, obviamente, a Chico e Marieta, pela companhia diária nas leituras e escritas, incluindo os arranhões no meio do caminho.

A amizade proporciona “uma certa liberdade, de uma certa forma de escolha (limitada, claramente), que lhes permitia também viver relações afetivas muito intensas”, segundo Foucault. Dedico também às amigas e aos amigos, vibrantes em cada conquista e confiantes de um sucesso mesmo quando parecia muito difícil e distante. Dentre estas e estes queridos, destaco Letícia, Gabriela, Regina, Raíssa, Danilo e Clara. Tem um tanto de vocês pelo texto também.

Agradeço, sobretudo, às mulheres que criaram e criam, que se fizeram e fazem arte e se firmaram e firmam artistas, contrariando a crença de um sistema patriarcal que tanto fez questão de afirmar nossa suposta incapacidade de criar, pensar e falar.

E a Virgínia Woolf, por lembrar que “escrevemos não com os dedos, mas com a pessoa inteira. O nervo que controla a pena se enrola inteiro em cada fibra de nosso ser, trespassa o coração, perfura o fígado”.

Por fim, meus agradecimentos à CAPES, pela bolsa de pesquisa concedida, essencial na execução do trabalho.

Resumo

O trabalho propõe investigar se e de que maneira o autorretrato pode configurar uma ferramenta política através da obra *Selvagem Sabedoria*, de Oriana Duarte. Adotam-se como eixo as discussões de sexo/gênero na sociedade e nas artes visuais e a dicotomia do corpo objeto e negação da mulher artista vivenciada ao longo da narrativa eurocêntrica e patriarcal da história da arte, relevante neste trabalho por tratar-se dos elementos raspados no palimpsesto realizado por Oriana na obra em questão. A pesquisa guiou-se pelo método da cartografia, no acompanhar das transformações do desejo que conduzem a vida artista de Oriana Duarte, percorrendo ora os contornos macropolíticos a serem desmanchados, ora o corpo vibrátil e desejanste que cria. Para tanto, foram utilizados os recursos de revisão bibliográfica e imagética e entrevistas com a artista. A revisão bibliográfica dividiu-se entre os conceitos relacionados à problemática da pesquisa, tomando como axioma as concepções do gênero como categoria socialmente e historicamente construída, a divisão sexual do trabalho e o silêncio histórico das mulheres, as vivências do feminino na história da arte, o uso do autorretrato por mulheres artistas e as relações de poder e disciplina que permeiam essas questões, bem como as possibilidades de subversão que identidades de fronteira, ciborgues e heteróclitas conferem às estruturas de dominação. Para tanto, toma-se a parresia feminista e a escrita de si como fatores de subjetivação, prática de liberdade e desligamento das alienações fabricadas pelo sistema capitalista e patriarcal. Houve também o mergulho em escritos de terceiros sobre Oriana Duarte e escritos da própria artista sobre seus processos. Em adição, foram realizadas duas entrevistas com a artista de modo a entender os processos criativos e os discursos que lhe atravessam, direcionando aos objetivos da pesquisa e em especial à obra *Selvagem Sabedoria*. Produz-se a partir da união de saberes múltiplos o discurso político presente no trabalho de Oriana Duarte pela raspagem das significações masculinas sobre como deve comportar-se e aparentar um corpo feminino e como, por meio do autorretrato e uso do próprio corpo, é possível engendrar formas outras de fazer arte e tornar-se sujeita a partir de uma estilística da existência e da verdade própria.

Palavras-chave: Mulher Artista. Escrita de si. Autorretrato. Oriana Duarte. Arte Contemporânea.

Abstract

This paper aims to investigate if and how self-portrait can act as a political instrument through the artwork *A Selvagem Sabedoria* by Oriana Duarte. For such, it is seized as axis the discussions concerning gender/sex in society and visual arts, and the dichotomy of the body-object and female artists' denial that has been experienced throughout the Eurocentric and patriarchal narrative of art history, thus relevant as those are the elements scraped in the palimpsest made by Oriana in the present artwork. The research followed the method of cartography, in the navigating of the will's transformations that conduct Oriana Duarte's art of life, traversing at times the micropolitical contours to be dismantled, at others the vibratile and wanting body that creates. Therefore, the methodological resources adopted were bibliographic and imagistic revision and interviews with the artist. The bibliographic revision cared for the concepts related to the problematics of the research whose nexus roamed traversing the notions of gender as a socially and historically built category, the sexual division of labour, the historical silence of women, the background of the feminine in art history, the use of self-portrait by women artists and the power relations and discipline that permeate these issues, as well as the possibilities of subversion that identities of border, cyborgs and heteroclitics bestow on domination structures. Hence, the feminist parrhesia and the Self Writing are incorporated as factors of subjectivation, the practice of freedom and hindering from alienations fabricated by the capitalist and patriarchal system. Furthermore, there was, in addition, a plunging into writings of others on Oriana Duarte and writings of the artist herself on her operations. Moreover, two interviews were done with the artist as to comprehend the creative processes and the discourses that traverse her, directed towards the objectives of the research, and especially to the oeuvre *A Selvagem Sabedoria*. Prompts, from the union of multiple knowledges, the political discourse present in the work of Oriana Duarte due to its scraping of male significations over how a female body must behave and look, plus, how through self-portrait and ownership of one's body it is possible to engender alternate ways to produce art and to become subject as from an aesthetics of existence and regime of truth.

Keywords: Woman Artist. Self writing. Self-portrait. Oriana Duarte. Contemporary Art.

Résumé

Cette thèse vise à investiguer si et comment un autoportrait peut agir comme un instrument politique à travers le travail *A Selvagem Sabedoria* d'Oriana Duarte. Pourtant, on adopte comme axe les discussions sur le genre/sexe dans la société et les arts visuelles, et la dichotomie du corps-objet aussi bien que la négation des femmes artistes qui a été vécu partout dans la narrative patriarcale et eurocentrique de l'histoire d'art, ainsi relevant, car ce sont les éléments grattés dans le palimpseste réalisé par Oriana dans la présente œuvre. La recherche a suivi la méthode d'une cartographie, dans la navigation des transformations du désir qui conduisent l'art de vie d'Oriana Duarte, traversant parfois les contours micropolitiques à démonter, et parfois, le corps vibratile et désirant qui crée. Donc, les ressources méthodologiques adoptées furent la revue bibliographique et imagerie, et les entretiens avec l'artiste. La revue bibliographique était divisée par les concepts liés au problème de la recherche, en prenant comme axe les conceptions du genre en tant que catégorie socialement et historiquement construite, la division sexuelle du travail, le silence historique des femmes, les expériences des femmes dans l'histoire de l'art, l'utilisation de l'autoportrait par les femmes artistes et les relations de pouvoir et de discipline qui imprègnent ces questions. Ainsi que les possibilités de subversion que les identités frontalières, cyborgs et hétéroclites confèrent aux structures de domination. À cette fin, on prend une parresie féministe et écrite de soi-même comme facteurs de subjectivation, de pratique de la liberté et de détachement des aliénations fabriquées par le système capitaliste et patriarcal. Il y avait aussi un plongeon dans les écrits de tiers sur Oriana Duarte et les propres écrits de l'artiste sur ses processus. De plus, deux entretiens ont été menés avec l'artiste afin de comprendre les processus créatifs et les discours qui le traversent, orientés vers les objectifs de la recherche et surtout vers l'œuvre *Selvagem Sabedoria*. S'est produit, de l'union de savoirs multiples, le discours politique présent dans le travail d'Oriana Duarte à travers le grattage des significations masculines sur la façon dont un corps féminin doit se comporter et apparaître, et comme, par l'autoportrait et l'utilisation du corps de soi-même, il est possible d'engendrer formes divers de faire de l'art et devenir sujet à partir d'une stylistique d'existence et de sa propre vérité.

Mots-clés : Femme Artiste. Écrit de soi. Autoportrait. Oriana Duarte. Art Contemporaine.

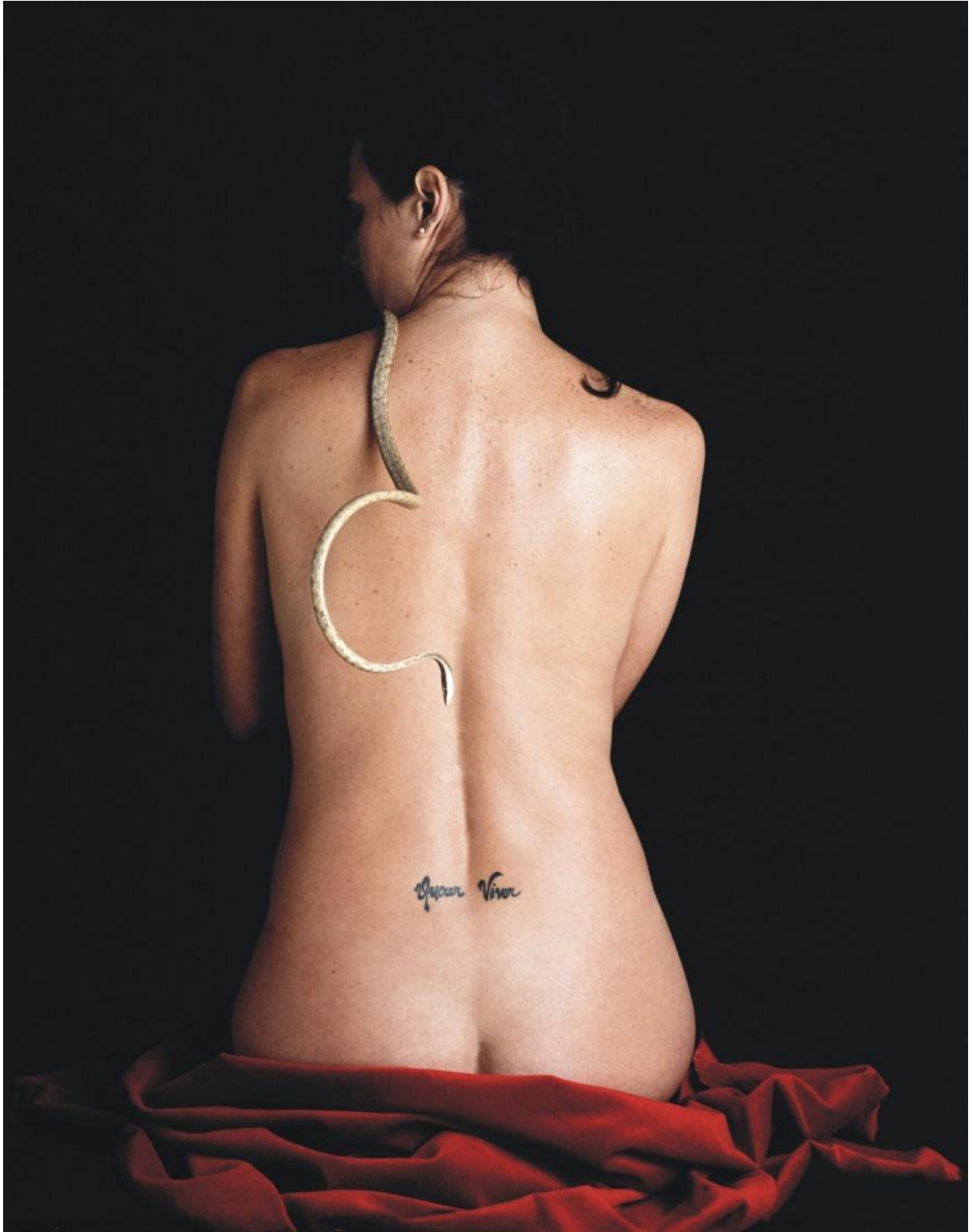
LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Michelangelo Buonarroti , Davi, 1501-04.....	41
Figura 2 - Leonardo da Vinci , L'uomo vitruviano, 1491 circa.	41
Figura 3 - William Adolphe-Bourguereau , Bataille des Centaures contre les Lapithes, 1852.....	42
Figura 4 - Belmiro de Almeida , Arrufos, 1887.....	42
Figura 5 - Tiziano Vecelli , Venus of Urbino, 1	43
Figura 6 - Édouard Manet , Olympia, 1863	43
Figura 7 - Pablo Picasso , Nude woman in a red armchair, 1932.....	44
Figura 8 - Sofonisba Anguissola , Autoritratto al Cavaletto, 1556	55
Figura 9 - Elisabeth Vigée Le Brun , Autoportrait, 1790	55
Figura 10 - Catharina van Hemessen , Selbstbildnis an der Staffelei, 1548	56
Figura 11 - Frida Kahlo , Hospital Henry Ford, 1932	57
Figura 12 - Louise Bourgeois , Autoportrait, 1942.....	57
Figura 13 - Cindy Sherman , Untitled Film Stills #21, 1978	58
Figura 14 - Nan Goldin , Nan one month after being battered, 1984	59
Figura 15 - Zanele Muholi , Kodwa I, Amsterdam, 2017.....	59
Figura 16 - Oriana Duarte , A coisa em si, 1998.....	67
Figura 17 - Oriana Duarte , Os Riscos de E.V.A. I: Salto de Bungee Jumping sobre o Rio São Francisco, 2004	68
Figura 18 - Oriana Duarte , Riscando E.V.A. em mim, 2004	68
Figura 19 - Oriana Duarte , 2013.....	72
Figura 20 - Oriana Duarte , Imersa em um monumento: "Portas", 2000.....	73
Figura 21 - Oriana Duarte	78
Figura 22 - Oriana Duarte , 2013.....	81
Figura 23 - Oriana Duarte , 2012.....	82
Figura 24 - Oriana Duarte , 2012.....	82
Figura 25 - Oriana Duarte , A Selvagem Sabedoria, 2004	86
Figura 26 - Man Ray , <i>Meret Oppenheim at the printing wheel</i> , 1933.....	90
Figura 27 - Hans Bellmer , The Doll (La Poupée), 1935.....	91
Figura 28 - Man Ray , Le violon d'Ingres, 1924.....	93
Figura 29 - Fernanda Magalhães , Gorda 09, 1995 Série A mulher gorda nua na fotografia	100

Figura 30 - Leticia Parente , Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) B, 1975	101
Figura 31 - Nazareth Pacheco , Série Momentos, 2017	102
Figura 32 - Cris Bierrenbach , Fired, 2013	103
Figura 33 - Carolina Salvi , Auto-relevos, 2018.....	109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 LINHA 3 – CORPOSTERRITÓRIOS	24
2.1 CORPOMULHER - COMO TORNA-SE MULHER?.....	25
2.2 CORPOTRABALHO – A DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E O SILÊNCIO NA HISTÓRIA.....	32
2.3 CORPOOBJETO/CORPOARTISTA – O OBJETO DE DESEJO E A SUJEITA DESEJANTE.....	37
2.4 CORPOFALA - O AUTORRETRATO E O USO DO PRÓPRIO CORPO.....	51
3 LINHA 1 - AS LINHAS DE PERCURSO DE ORIANA DUARTE	63
3.1. A COISA EM SI E A VIDA ARTISTA.....	64
3.2. DOS HETERÓCLITOS À SUJEITA CIBORGUE	70
3.3 PLUS ULTRA: UM CORPO QUE NÃO É SÓ UM CORPO	75
4 LINHA 2 – A SELVAGEM SABEDORIA: “NÓS SOMOS UM CORPO DE MUITA POTÊNCIA”	85
4.1. O SURREALISMO COMO PREFACIO	87
4.2 PALIMPSESTO – CORPO, HISTÓRIA E PODER	94
4.3 A <i>SELVAGEM</i> SABEDORIA: AUTORRETRATO COMO FAZER POLÍTICO	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112



Oriana Duarte
A Selvagem Sabedoria, 2004

*Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo,
quem sou, no tempo
do pensamento.
Vou desprendendo
elos que tenho,
alças enredos...
E é tudo imenso...
Formas, desenho
que tive, e esqueço!
Falas, desejo,
e movimento
- a que tremendo,
vago segredo
ides, sem medo?!
Sombras conheço:
não lhes ordeno.
Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!*

(Cecília Meireles)

1 INTRODUÇÃO

Dou início a essa dissertação pensando em como nossas escritas não estão em nada dissociadas de quem somos e de onde viemos. Os percursos pessoal e acadêmico encontram-se refletidos de várias maneiras naquilo que se propõe a pesquisar, no que movimenta o desejo de debruçar-se sobre um objeto e mergulhar no mar de teorias que auxiliam nesse fazer. Deste modo, trago brevemente minha trajetória como forma de situar a localidade da pesquisa, sua relevância para mim e para o campo. Dissertar torna material um fluxo de pensamento, estende e externa um punhado de ideias e teorias pessoais. As afetações mundanas fazem parte da experiência de sujeito, desse ser-no-mundo que recebe ao passo que atua na construção da sociedade. Há de se dizer que a comoção embrionária dessa dissertação surge a partir de minhas próprias experiências como mulher, que vibram junto às de outras tantas, em uma sociedade regida por um sistema patriarcal, isto é, de sexismo institucionalizado, sustentado por uma cultura de dominação e hierarquia (HOOKS, 2018) e que regem os modos de vida em que esse trabalho se encontra e do qual pretende escapar.

Do desconforto em face a essa constrição surgiram as investigações que levariam ao encontro com a obra de Oriana Duarte, sujeita nessa pesquisa dada a percepção de como a narrativa de si pode ter uma força particular quando associada à prática de artistas mulheres. Bem como pela compreensão de como o corpo (cri)ativo destas endossa a discussão feminista sobre a desigualdade de gênero nos diversos campos de saber e prática social num movimento em direção ao abalo desse sistema.

Isso posto, apresento a seguir uma tentativa de construir uma linha do tempo dessa trajetória, somando as peças de vivência, até então, que auxiliaram na montagem desse quebra-cabeça.

Iniciar o percurso acadêmico na Psicologia possibilitou entender a subjetividade e sua complexidade, das neuroses cotidianas às respostas individuais frente a estruturas sociais. Para além de um campo de saber, ou uma *episteme*, pensar e sentir através da Psicologia significa penetrar as estruturas do olho visível e cruzar as fronteiras da macropolítica. A arte, de várias formas, também penetra barreiras e cruza

fronteiras, pois, enquanto expressão criativa inerente a qualquer indivíduo, arte caminha lado a lado com subjetividade, como bem coloca Fayga Ostrower:

Em qualquer processo de criação, surgem simultaneamente ordenações materiais e espirituais. Por isso o ato criativo sempre deixa um lastro, seja na pessoa que cria, ou seja, na pessoa que recria mentalmente as formas já criadas. Constitui uma fonte de eterna renovação espiritual, de desdobramento e de transformação. Mas a criação encontra-se em todo o fazer do homem, na arte, na ciência, na tecnologia, ou na própria maneira de ser de alguém diante do viver. Como todo processo de transformação, sempre afetará a personalidade toda do indivíduo (OSTROWER, 1981, p.1)

Dentro dessa mesma linha, considera-se a relação entre sujeito e criação uma necessidade, como para dar forma a experiências e atribuir sentidos, uma espécie de materialização da energia psíquica e organização da psique (LOPES, 2014). Arte e psicologia parecem caminhar juntas há muito, e a experiência em saúde mental e Arteterapia, que me acompanhou na graduação, encontra-se imanente nesta pesquisa de várias maneiras. A primeira delas, e talvez mais importante, partiu da busca em entender não apenas os movimentos artísticos e obras, mas a/os realizadora/es, junto a suas motivações e mobilizações. Entendendo a materialização da criação como organização da psique de um/a sujeita/o inserido em um meio, não poderia pensar as obras e o sistema da arte como distantes da experiência individual e a constante interação de cada um/a com a e na sociedade.

Ainda nesse caminhar interdisciplinar, a História da Arte desempenhou importante papel, dada a inquietação ante esses sujeitos criadores, que sempre apareciam no masculino, quase não havendo nomes femininos, ou ao menos não de forma igualitária, entre aqueles privilegiados o suficiente para ocuparem os espaços de prestígio na Arte. O discurso feminista já me havia tomado na pesquisa ainda na Psicologia, especialmente no que dizia respeito à divisão sexual do trabalho e suas consequências na participação feminina em espaços públicos e produtivos, e a percepção deste fenômeno também no campo da Arte foi o estopim para o mergulho em teorias que discutissem o tema e, conseqüentemente, o encontro com o objeto da pesquisa.

A atenção aos temas referentes à participação feminina na arte surgiu a partir do encontro com uma dissertação em que se discutia a forte relação entre autorretrato e artistas mulheres, na qual a autora, Mariana Botti (2005), trazia as problemáticas da negação institucional e social na possibilidade criativa e a conseqüente aproximação

ao autorretrato como restrita possibilidade de estudo, devido às limitações de livre circulação e atuação nas esferas públicas. Porém, de forma irônica – ou poética – essa mesma restrição tornou-se terreno para visibilidade, levando diversas artistas a se retratar no ofício da pintura ou outras atividades de erudição, tornando visíveis e existentes essas experiências e afirmando-se como capazes de tal.

Se uma pesquisa parte de um movimento levante, o impulso de desejo para movimentar-se na inquietude do gesto incessante de busca e criação, como sugere Didi-Huberman (2017), posso considerar que essa leitura foi um levante. Daí em diante, surgiram inquietações que levaram a uma série de reflexões acerca da produção da própria imagem, sobre a narrativa de si ser um fator importante na construção da pluralidade de pontos de vista e de como essas ideias relacionavam-se à forma unilateral da visualidade feminina a partir de um olhar masculino externo que havia predominado tradicionalmente na História da Arte. No meio dessa livre circulação afetiva e inquietante, senti o impulso de produzir um autorretrato, entendê-lo em sua libertação e tentar entender meu próprio eu. A união dessa experiência dinâmica entre teoria e prática, Arte e Psicologia, passado e presente, conduziu à elaboração dessa dissertação.

Em sequência, fui mergulhando nas aproximações entre sujeito e criação, entendendo que a arte transforma o sujeito, que conseqüentemente transforma a sociedade, acrescidas à ideia de um fazer artístico feminino empoderado e crítico como forma de subverter estruturas patriarcais desiguais. Costurei com tudo aquilo que minha inclinação feminista tomou por inquietação e tentei abraçar o mundo inteiro de uma vez. Associar a prática do autorretrato especificamente ao trabalho de artistas mulheres ainda é algo jovem e, foi pensando nas possibilidades de discutir a emancipação feminina através da prática artística, que me conectei definitivamente com a obra *Selvagem Sabedoria* (2004), de Oriana Duarte.

O encontro com Oriana Duarte se deu inicialmente a partir da conexão entre a poética da artista, principalmente a obra escolhida, e as linhas de pensamento que costuram o texto, haja vista sua poética constantemente focar-se no corpo e as possibilidades desse no espaço e no tempo. Ainda, a conexão encontra-se não só nesse pensar o corpo ou no fato de ser um fazer artístico feminino, mas também no entendimento da união entre o pessoal e o político, na importância de identidades

criativas em atuação com os sistemas sociais em que estão inseridas e que estão constituindo. Oriana é uma artista no comando da própria visualidade, seu corpo é narrado em primeira pessoa a partir do lugar de sujeita, subvertendo a lógica tradicional patriarcal de objetificação feminina.

Proponho, então, justificar a relevância desse trabalho pensando o conceito de mulher como histórico e socialmente construído, relacionado a uma série de arranjos sociais atravessados por relações de poder que buscam manter estáveis as estruturas que sustentam esse sistema patriarcal. Ademais, trago a ponderação de como essas estruturas atuaram e ainda atuam na história e, especialmente na arte, para elaborar como a produção do autorretrato por artistas mulheres pode ser insurgente nesse cenário.

A sociedade possui uma dinâmica complexa e a desigualdade de gênero, como vista na arte, é um reflexo de uma estrutura ampla de mecanismos de poder e manutenção de hierarquias dentro de processos de socialização presentes desde muito cedo na configuração social em que se encontra a pesquisa – uma localidade diretamente influenciada pelo pensamento e ação eurocêntricos. Com isso, faz-se necessário analisar alguns componentes desse sistema, especialmente aqueles que se fazem presentes dentro da problemática da pesquisa, que diz respeito a uma leitura crítica de estruturas em atuação por tanto tempo e formas de subverter esses esquemas através de um fazer artístico feminino político – e pessoal.

Em concordância com Donna Haraway, em seu artigo *Saberes localizados* (1995), penso que a produção de conhecimento sobre mulheres por mulheres é uma forma de resistência diante da herança de silenciamento que rodeia nossa história, uma possibilidade de desconstrução dessa lógica e transformação na construção de saberes. É importante situar também que, apesar de ser um campo em expansão, há escassez na produção de conhecimento que discuta o autorretrato como prática potencialmente transformadora através da análise de uma obra central, principalmente na língua portuguesa, visto que as principais leituras do tema que trago dizem respeito ou à prática do autorretrato sem relação direta a questões de gênero (GATTI, 2009) ou toma como foco uma análise ampla acerca da frequência desse motivo entre artistas mulheres na contemporaneidade (BOTTI, 2005). Trago, então, o

encontro de diversos campos do saber na intenção de tecer uma pesquisa que discuta criticamente o fazer arte.

É pensando justamente nessa necessidade de saberes localizados que adoto como objetivo central desse estudo investigar se e de que maneira o autorretrato pode configurar uma ferramenta política de subversão ao sistema através da obra *Selvagem Sabedoria*. Nesse intuito, lanço mão de alguns objetivos específicos que visam 1) identificar quais discursos e representações sobre o lugar da mulher artista atravessam sua produção 2) verificar e analisar quais são as relações de poder que permeiam a obra, além de 3) captar se sua produção provocou transformações no fazer artístico e, caso sim, quais foram essas mudanças para, por fim, 4) analisar se e de que forma há um discurso político na obra *Selvagem Sabedoria*.

Em ordem de tornar possível a investigação, há a necessidade de delimitar alguns percursos metodológicos. Para tanto, primeiramente, enquadro a pesquisa como qualitativa, pois sua problemática, hipótese e campo teórico dependem da análise de um fenômeno subjetivo contextualizado e impossível de ser tratado enquanto número ou dado quantificável. Uma vez que, segundo Chizzotti (2003), a pesquisa qualitativa tem como objetivo a “investigação para o estudo de um fenômeno situado no local em que ocorre e, enfim, procurando tanto encontrar o sentido desse fenômeno quanto interpretar os significados que as pessoas dão a eles” (p. 222).

Contudo, a pesquisa qualitativa não é um bloco único e há diversas maneiras de fazê-la, o que torna necessário que haja extremo cuidado na escolha das ulteriores direções metodológicas a serem tomadas. Assim, a pesquisa desenhou-se como uma cartografia, que, segundo Suely Rolnik (2016, p.23), “acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos”, isto é, trata-se de acompanhar subjetividades que oferecem possibilidades de novas verdades de sujeita/o e, conseqüentemente, de mundo. Esse plano de análise e metodologia de construção de narrativa provoca os atritos entre o olho visível, e os marcadores sociais fixos, e as transformações do desejo e subjetividade, do corpo vibrátil. Construir uma cartografia significa não apenas descrever uma situação, mas produzir significados outros, como descrito no trecho: “não há neutralidade do conhecimento, pois toda

pesquisa intervém sobre a realidade mais do que apenas a representa ou constata um discurso cioso das evidências” (BARROS e PASSOS, 2015, p.20).

O percurso metodológico contou com um levantamento bibliográfico inicial concernente às elaborações teóricas relacionadas à problemática em ordem de construir uma linha de pensamento condizente com o objeto da pesquisa e de modo a ir tecendo o fio condutor da análise das informações coletadas no campo. Primeiramente, foram identificadas as estruturas do olho visível que aprisionam as possibilidades de ser-no-mundo das mulheres, percorrendo a categoria mulher como construção histórica e social, como parte de uma rede de ações de poder atreladas à noção binária e normativa de gênero e sexualidade, e acompanhando as formas de atuação das estruturas de poder na disciplinação dessas sujeitas. Esse momento é caracterizado como o desenho do mapa das estruturas visíveis, compreendido por Suely Rolnik (2016) como o movimento do olho visível, daquilo que é aparente e pretende ser estático. É também o campo da macropolítica, em que as intensidades da subjetividade dos indivíduos são pouco levadas em consideração.

O segundo movimento da cartografia tratou de apresentar a artista, compreendendo que na arte a relação artista-objeto-espectador contém e reflete as relações sociais que cada um desempenha, ação que por si só já desloca os significados e lugares que ocupam. Apresentar o desejo como força-motriz no trabalho de Oriana Duarte significa acompanhar as linhas que percorrem o seu processo criativo, significa colocar em primeiro plano os desejos que fervem e transmutam-se em performance, texto ou matéria. Esse momento mergulha em materiais diversos sobre sua vida artista, compostos por: escritos da própria artista sobre seu trabalho, através de material acadêmico, como a tese de doutorado e artigos publicados, por meio de catálogos de exposições doados pela própria artista para a realização da pesquisa, escritos de crítica/os, curadora/es e colegas, também fornecidos em grande parte por Oriana, e investiga, por meio de entrevistas diretas entre pesquisadora e artista, tudo que rodeia seu fazer.

A entrevista numa cartografia incorpora sua máxima, pois configura espaço aberto para que os efeitos de interação entre pesquisadora, objeto-sujeita e suporte teórico escapem às variáveis. Não há objeto sem teoria nem pesquisa sem objeto. Os percursos teórico-metodológicos foram fruto dos encontros na conversa direta com

Oriana, que, junto às inquietações de minha própria caminhada, tornaram possível captar o corpo vibrátil para além da obra.

Assim, foram realizadas duas entrevistas presenciais com Oriana Duarte, cujo primeiro encontro durou cerca de duas horas, e o segundo cerca de uma hora. A primeira entrevista, na residência da artista, buscou entender seu processo criativo, trabalho artístico e experiência de vida, investigando a partir de um roteiro semiaberto, composto para servir como norte na conversa, algumas questões pertinentes para a problemática da pesquisa. Foram abordadas relações entre corpo e arte, ser mulher artista em uma sociedade patriarcal e levantes criativos. Esse encontro deu o tom do desenrolar seguinte da pesquisa e a partir das ressonâncias desse contato surgiram outros caminhos de elaboração e análise. Assim, compõe-se o segundo movimento, que é caracterizado como o desenho da cartografia, em que o corpo vibrátil desloca e realoca intensidades de forma a produzir novas realidades (ROLNIK, 2016), isto é, a partir do encontro entre pesquisadora e artista que se formam as linhas de análise das informações trocadas na entrevista. Visando a aprofundar a discussão ainda mais, foi realizada uma segunda entrevista, em sua sala na Universidade Federal de Pernambuco, dessa vez mais direcionada às questões do corpo como forma de arte e em específico para abordar a obra central *Selvagem Sabedoria* e investigar se, para a artista, há um discurso político nela e qual, de forma a cumprir os objetivos da pesquisa.

A partir de então, surgiu a identidade híbrida e vivência ciborgue, conceitos próprios da pós-modernidade, segundo Donna Haraway (2009), e a potência que carrega consigo essa identidade fluida e desterritorializada no desmanchamento de estruturas obsoletas. A análise se debruçou, então, em discutir um fazer artístico fluido e cujo dispositivo principal é o corpo, para pensar a escrita de si e a emancipação desse criar-se ao narrar-se, especialmente se pensado na narrativa autobiográfica de mulheres, tal qual Margareth Rago (2013) esmiúça sobre a escrita de si e o cuidado de si como práticas de liberdade num discurso feminista, expandindo o cuidado de si conforme inicialmente elaborado por Michel Foucault (1992;1999a;2011).

A discussão está organizada ao longo de três partes e percorre três linhas de composição, ou linhas de desejo, conforme elaboradas por Suely Rolnik em *Cartografia Sentimental* (2016), que serão identificadas nas epígrafes de cada parte.

Na parte um, são debatidas teorias que sustentam e auxiliam desde a elaboração do problema até a análise da obra. Para tanto destrincho, a partir da concepção de Judith Butler, a construção da categoria mulher junto a uma análise dos mecanismos de poder envolvidos nesse processo, entendendo os elementos que desde as formações religiosas básicas até a psicanálise moderna compuseram notas nessa leitura social. Ideias sobre exercício de poder, sistemas de dominação e assujeitamento perpassam a teorização do capítulo enquanto são analisadas as formas sob as quais as mulheres foram tradicionalmente silenciadas dos registros históricos e desacreditadas em seu potencial intelectual e de relevância na criatividade. Em adição, percorro a História da Arte pela produção de outras mulheres artistas, traçando também as condições que lhes foram favoráveis ou desfavoráveis e como puderam inventar-se enquanto tais dentro do sistema patriarcal em que estiveram inseridas. Por fim, contrapondo a tradição da mulher musa-objeto, levanto o autorretrato e as configurações assumidas na prática de artistas mulheres por meio de exemplos desde o Renascimento até a contemporaneidade.

A segunda parte trata de situar a artista, sua trajetória e seu fazer, trazendo também os discursos que permeiam seu trabalho e construção de narrativa, pondo em destaque o encontro entre formas de vida e arte que tanto perpassam o fazer de Oriana Duarte. O corpo apresenta-se como plataforma principal de sua experiência artística, sendo colocado como agente ativo da criação e contrariando a tradição de objetificação de um olhar externo dada sua relação de cuidado de si. Deste modo, apresentar a artista em sua complexidade e subjetividade faz parte intimamente da discussão proposta. Como os elementos das afinidades eletivas, arte e política modificam-se na constante interação, tornando muito difícil, senão impossível, discutir um fazer crítico e transformador sem colocar em destaque as identidades que compõem esse sistema. Acompanha-se aqui o desejo que cria, como cria e o que propõe e adentra, assim, o corpo vibrátil.

Por fim, a terceira e última consiste em uma discussão acerca de ambos os trabalhos que a artista aborda em *Selvagem Sabedoria: Le violon d'Ingres* (1924), de Man Ray, que por sua vez faz referência a *La grande odalisque* (1814), de Jean Auguste Ingres, e o contexto histórico-político em que estiveram inseridos, considerando o tempo-espaço da modernidade europeia em contraste com a contemporaneidade, berço da obra de Oriana. Ademais, desenvolvo uma análise de

Selvagem Sabedoria por meio do diálogo entre a perspectiva da própria artista e o referencial teórico adotado, que versa sobre a escrita e o cuidado de si e o ato político da emancipação das identidades micropolíticas, buscando discutir o que a obra significa em termos de uma arte política e crítica considerando a complexa e conturbada relação da mulher na arte.

A terceira linha, linha finita, visível e consciente da organização dos territórios [...] Estado mais ou menos estável de um plano concluído por uma linha enrijecida que, em seu traçado, vai formando constelações funcionais de máscaras, territórios bem discriminados, toda uma segmentação dura.

(Suely Rolnik)

2 LINHA 3 – CORPOSTERRITÓRIOS

O primeiro esboço para os rabiscos que desenrolar-se-ão versam sobre o principal campo em que se constrói o texto: a arte. Definir a arte vem tornando-se defasado, a questão do ser ou não ser arte ostentou tradicionalmente um discurso institucional elaborado aos moldes de uma elite dominante. Nesse sentido, Ernest Gombrich (2013) define Arte com “A maiúsculo” como um fetiche, pois Arte não existe, existem somente artistas. Essa Arte acompanhou de perto a narrativa histórica hegemônica de um seletor masculino branco europeu, que tomou as rédeas também das formas de pensamento e campos que compõem a experiência humana não só em seu próprio território, mas também naqueles diretamente associados, como países colonizados, incluindo o Brasil.

Assim, a forma como a História da Arte foi narrada ao longo dos séculos, dos temas aos objetos e criadores, deve ser encarada também a partir de papéis sociais vigentes em cada tempo. A esse respeito, Tânia Navarro-Swain (2008) bem sugere essa narrativa como um discurso sexuado e cujo *corpus* discursivo conserva esse sujeito-norma de relevância sócio-político-histórica como o masculino europeu.

Dito isto, esse capítulo pretende intercalar diversos saberes que relacionam o entendimento dos mecanismos do poder a partir da visão de Michel Foucault, juntamente com a perspectiva da teoria feminista pós-moderna através de teóricas como Judith Butler, Susan Bordo, Donna Haraway e Guacira Lopes Louro, num gesto de entender de que forma e quais lugares as mulheres puderam ocupar e participar na construção da narrativa histórica e social, tendo como foco o campo da arte e principalmente as mulheres artistas.

É dentro dessa discussão que encontramos a disparidade entre os lugares de criadora e objeto que fizeram parte dessa vivência feminina artística e é justamente aqui que inserimos a discussão da potência criativa e subversiva que apresenta o autorretrato nessa prática, tomando como objeto central a obra de Oriana Duarte. A discussão de uma obra que pretende desfazer significados anteriores do que é um corpo feminino chama à discussão o plano macropolítico da sujeita mulher. O sentido de macropolítica aparece aqui naquilo que Suely Rolnik define como “(...) plano dos territórios: mapa. No mapa delinea-se um encontro dos territórios: imagem da paisagem reconhecível *a priori*. O mapa só cobre o visível” (ROLNIK, 2016, p. 60).

Aqui cabem as categorias de nomeação, as estruturas visíveis e aquilo que pode ser reconhecido e identificável a “olho a nu”. São as fronteiras territoriais sócio-políticas e históricas que foram aos poucos contornando a sujeita mulher. Então, são apresentadas nesse capítulo as teorias acerca da construção social da categoria mulher, junto à sua participação na história e sociedade, a dualidade da mulher artista versus musa-objeto e a relevância do autorretrato dentro desse contexto. Assim como os corpos de múltiplos devires que compõem o trabalho de Oriana, os tópicos desta parte são nomeados pelos devires que indicam: corpomulher, corpotrabalho, corpoobjeto/corpoartista e corpofala.

Suely Rolnik (2016) indica que o mapa e a cartografia têm propriedades distintas. Enquanto um apresenta-se estático e pronto, o outro se constrói ao longo do processo de transformações da paisagem. O mapa apresentado neste capítulo não busca de forma alguma fixar as estruturas e torná-las estáticas, estáveis e uma verdade imutável, muito pelo contrário, este mapa pretende apresentar aquilo que uma sociedade guiada pelo patriarcado desejou e deseja estabilizar, apontar modos como ele foi desenhado e sugerir como é possível um fazer artístico feminino autônomo e subversivo desestruturar as linhas e territórios previamente estabelecidos.

2.1 CORPOMULHER - COMO TORNA-SE MULHER?

Pensar os postos geralmente ocupados pelas mulheres na arte requer uma compreensão ampla dos discursos que atravessam esse mesmo contingente. A ideação de uma identidade feminina vem sendo traçada juntamente ao desenrolar da construção de sociedade e narrativa histórica eurocêntrica, também conhecido como eixo hegemônico. Nessa concepção de sociedade, relevante por permear a experiência que antecede e é ainda presente no contexto em que esse trabalho se desenvolve, o ser-mulher e o ser-homem vêm carregados de certos destinos sociais a serem cumpridos. Deste modo, a fim de melhor compreender a situação da sujeita mulher na arte, considero crucial adotar a compreensão desta a partir de sua historicidade. Para tanto, esboço uma linha de raciocínio que percorre esses

“destinos” ou “expectativas” que a rodeiam, tomando como norte a perspectiva daquilo que se considera como pós feminismo ou feminismo pós-moderno.

O chamado pós feminismo, ou feminismo pós-moderno, surge na chamada terceira onda do feminismo, que consiste em um movimento desenvolvido a partir dos anos 1990 e que carrega consigo a bandeira da ruptura dos discursos hegemônicos e traz à discussão a quebra da dominação de um tipo de feminismo sobre o outro (BITTENCOURT, 2015). Esta forma de entender o movimento diverge de uma noção de representatividade global, visto que não há um feminismo que represente todas as sujeitas e sujeitos que desejam combater o sexismo e o patriarcado, e nos direciona também para uma compreensão do gênero como uma construção social, que se encontra conectado a outros fatores, como classe, raça e localidade geopolítica, denunciando esse processo como estrutural. A pós-modernidade reconhece as estruturas vigentes até então e, num movimento insurgente, busca construir novas narrativas, novas existências.

Ainda que os feminismos se dividam em vertentes, há de se encontrar um denominador comum, que é a insurgência ao patriarcado, indicado por bell hooks como:

Um sistema político-social que insiste que o masculino é inerentemente dominante, superior a tudo e todos considerados fracos, especialmente o feminino, e equipado com o direito de dominar e governar os fracos e manter a dominância através de várias formas de terrorismo psicológico e violência (hooks, 2004, p. 18, tradução nossa)

A autora expande essa conceituação em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018) reforçando o patriarcado como um sistema, alicerçado em uma lógica de dominação e opressão, mas atuante não apenas sobre a mulher, mas qualquer sujeita e sujeito identificada/o pelo sistema como não pertencente ao grupo dominante. Ampliamos, assim, a problematização não de um sujeito masculino versus uma sujeita feminina, mas a um sistema que opera na dominação. Ainda que, no que compete ao objeto de estudo deste trabalho, o patriarcado tenha atuado em cima da possibilidade de construção de subjetividade de sujeitas mulheres, em especial as artistas, socializadas a partir desse lugar dialético, é importante reforçar que não faz parte de uma perspectiva pós-moderna a restrição do conceito de patriarcado e dominação masculina a apenas um/a ou outro/a sujeito/a.

A crença tradicional de uma sociedade orientada por este sistema criou um discurso de sexualidade e identidade atrelados a um marcador biológico e natural, como se pertencente a uma verdade pré-discursiva incontestável. A fabricação de uma verdade biológica dos corpos, aparentemente, pretende minar a discussão sobre a dimensão social e política (LOURO, 2015). A linha do feminismo pós-moderno visa justamente pôr em xeque essa naturalidade, desconstruindo a noção afixada da sexualidade, do gênero e da identidade, pondo estes em diálogo com as estruturas de poder que se apoiaram nesse discurso biologizante em ordem de estabelecer e manter essa lógica de dominação.

A partir de então, trago um pouco de como Judith Butler compreende a historicidade do gênero e a relação entre a binaridade – homem/mulher, masculino/feminino – e os dispositivos de poder na sociedade. Nesse sentido, Butler (2004) traz a noção de que a própria ideia de gênero parte de uma série de regulações que o constituem de acordo com as diferentes culturas, contestando a imutabilidade da perspectiva puramente biológica. Apresentar a volatilidade da noção de gênero em diferentes contextos socioculturais nos permite reforçar como esse formato de estrutura patriarcal utiliza supostos atributos inatos para justificar opressões. Em outras palavras, se as formas que o gênero é entendido variam de acordo com a cultura, as justificativas do “dom natural” exclusivo para o cuidado familiar ou “incapacidade intelectual inata” caem por terra, abrindo espaço para contestações e ressignificações dessa ideia.

A ressignificação proposta aqui diz respeito a reconstruir as possibilidades de atuação de um ser feminino em um espaço social, de permitir que mulheres – sujeitas que se reconheçam nessa categoria – desconectem-se das expectativas limitadoras.

Ao destrinchar a noção de gênero, Butler coloca em *Problemas de Gênero* (2003) que os poderes jurídico e linguístico, ao invés de apenas representar os sujeitos, moldam-nos e estão a serviço dos limites e restrições impostos aos grupos marginalizados pelo grupo dominante, agindo na base da formação de modo a cristalizar essas crenças o suficiente para que não sejam questionadas, e sim naturalizadas. Assim, pode-se entender que a divisão e a nomeação das categorias homem-mulher fazem parte da dinâmica de poder que, através desses recursos, estabelece quem deve ser a norma e quem deve sujeitar-se a ela. Existe todo um sistema que, entendendo como a limitação da repressão não sustenta o maquinário

do poder por si só, regula os corpos ao oferecer supostos benefícios de maneira a manter a sujeição (FOUCAULT, 1979). As instituições sociais – da família ao Estado – dotam do poder de descrição de sujeito, são elas que nomeiam as categorias e narram a existência.

Segundo Butler, a lógica que opera é a de que a dependência desses sistemas – a criança depende dos pais de forma semelhante que os cidadãos dependem das instituições sociais – passa pela legitimação e desejo de pertencimento e sobrevivência, trazendo a máxima “eu prefiro existir na subordinação do que não existir” (BUTLER, 2017, p. 16). Ou seja, nas sociedades em que existem instituições reguladoras das quais os sujeitos dependem de alguma forma e confiam nas autoridades, existe uma subordinação atrelada ao desejo. Se, então, em uma sociedade patriarcal nas instituições predomina um discurso masculino que, para benefício próprio de manutenção de poder, descreve a sujeita feminina como naturalmente inferior e incapaz de desenvolver as mesmas habilidades intelectuais e produtivas, que tipos de sujeitas seriam possíveis existir?

Essa dominação autoritária e institucional atuou e ainda atua amplamente nesse sistema. Como exemplo, trago brevemente um trecho em que Simone de Beauvoir (1970) filosofa sobre como os sistemas culturais, religiosos, legislativos, entre outros, necessitam dessa polarização para sustentar a hegemonia da superioridade masculina, citando pensadores que perpetuam a ideia da insuficiência e incompletude feminina na intenção de manter-se no poder, como colocado abaixo:

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus designios, como vimos pelas frases citadas de Aristóteles e Sto. Tomás. (BEAUVOIR, 1970, p. 16).

Nesse sentido, Beauvoir indica partes de discursos estruturantes desta sociedade e como estes perpetuaram ideias de submissão de uma sujeita mulher dependente de um sujeito homem dominante. Os exemplos por ela citados dizem respeito sobretudo ao mito da criação da humanidade segundo o cristianismo, no surgimento de Eva a partir da costela de Adão e que, em um momento de fraqueza, cede às tentações do obscuro, dando origem ao pecado. O mito de Pandora carrega consigo aspectos semelhantes, quando entendemos que a curiosidade e tentação de

uma jovem dão origem à proliferação dos males na humanidade¹. Adão ocupa aqui o cargo de refletir os sujeitos e nomeá-los, sendo o elo – o gênero – forte na dualidade masculino e feminino (LOPES, 2012). Se articulo sobre a participação feminina na concepção eurocêntrica da história da humanidade, torna-se difícil ignorar os dogmas cristãos que tanto influenciaram essa narrativa.

Tão antiga é essa formulação que se torna difícil conceber um ponto de partida, um momento-chave que determinou essa elaboração, o que também permite compreender a potência da cristalização dessas ideias na nossa historicidade. Dentro dessa linha de pensamento, Judith Butler traz que, ao reconhecer a influência externa do poder, ao qual o indivíduo está sujeito enquanto também o alimenta, este passa a buscar o Outro que valide sua identidade e existência, como é possível identificar no trecho: “fadado a buscar o reconhecimento de sua própria existência em categorias, termos e nomes que não criou, o sujeito busca o sinal de sua própria existência fora de si” (BUTLER, 2017, p. 29). A “aceitação”² e consequente internalização dessas normas configuraria a sujeição que Judith Butler acredita ser vinculada ao desejo de existência.

Deste modo, temos, então, uma perspectiva de uma sociedade patriarcal em que o sujeito central é um masculino que estaria constantemente ocupando a posição do ‘Outro’ que valida a existência dos sujeitos, pondo os demais que não fizessem parte desse grupo em uma constante busca por reconhecimento nele, formulando, assim, uma vulnerabilidade àquele promotor da sujeição (BEAUVOIR, 1970).

Para elucidar essa ideia, apresento como Judith Butler (2017) levanta Freud como crítica a um saber falocêntrico, que considera a sexualidade feminina sujeitada à masculina, em uma eterna falta de algo que apenas o homem tem a oferecer. Se trouxermos a concepção foucaultiana acerca da produção de saberes como ferramenta de poder e controle, então uma sociedade desenvolvida a partir dessa linha de raciocínio reproduziria a hierarquia entre gêneros legitimada através desse processo pré-discursivo inevitável. Afinal, segundo Freud, a estrutura do inconsciente apesar de subjetiva é igual para todos os indivíduos, o que tende a generalizar e

¹ Para maior compreensão acerca dos mitos de Eva e Pandora e o contexto dessa discussão, ver: Maria José Lopes. *De Pandora a Eva: fontes antigas da misoginia ocidental*. 2012

² A palavra “aceitação” encontra-se entre aspas para indicar que o processo de aceitação não é totalmente consciente, não sendo uma aceitação deliberada dos sujeitos, mas sim um processo inconsciente de reconhecimento desses fatores.

naturalizar esse processo. A esse respeito, Maria Rita Kehl (2016) atribui o termo “destino social”, cujas diretrizes são estabelecidas desde o nascimento devido aos órgãos sexuais, à ausência ou presença do falo, lembrando que a psicanálise surgiu inicialmente como uma produção de saber do masculino para si mesmo, no desejo de compreender o mistério da feminilidade.

Deste modo, a pedra angular da psicanálise consiste em uma teoria que pauta a gênese do sujeito sob um olhar patriarcal que não só diferencia claramente os sexos, mas os coloca em oposição e hierarquia. Trago essa perspectiva crítica de Judith Butler, e mesmo Maria Rita Kehl, sobre a teoria psicanalítica por entender esta como uma ciência dos indivíduos e seus processos psíquicos, que guiou e ainda guia, em certos aspectos, a percepção sobre formação de sujeito na sociedade na qual estamos inseridas e inseridos.

Em uma dinâmica um tanto conturbada, a narrativa patriarcal acerca da construção da categoria mulher estaria a serviço da manutenção de poder que, por meio de limitações e restrições discursivas, pretenderia ensinar a identificar-se com o lugar de subordinação. Em outras palavras, o exercício do poder através da criação de saberes sobre as mulheres agiria como fator permissivo a uma dinâmica desigual. Se muito da formação do sujeito perpassa sistemas de opressão e dominação, que lugares são possíveis ocupar na sociedade? Assim, torna-se necessário encontrar os modos que essa dinâmica afetou as representações e possibilidades de identificação femininas. Longe de considerar a falta de autonomia das mulheres nessa construção de sujeito, discuto aqui as forças atuantes no sistema social em questão, que indubitavelmente influenciaram essa constituição.

A relevância em trazer essas questões reside no reconhecimento de que o binarismo estabilizado é supostamente necessário para o pleno funcionamento dessa estruturação de sociedade. Num entendimento das dinâmicas relacionais que envolvem indivíduo e sociedade, e as entrelinhas dessas dinâmicas, como constituintes um do outro, conectados por sistemas invisíveis de coesão por meio de instituições e regras de conduta e impossíveis de serem encarados como entidades distintas e desconexas, como colocado por Elias (1994), tudo funciona como as engrenagens de um relógio, que apesar de independentes precisam estar em constante interação em ordem de mantê-lo funcionando.

Diante disso, retomo Judith Butler (2004), reconhecendo que o gênero, se não é inato ao sujeito nem pertence a uma inevitabilidade pré-discursiva, associa-se à ideia de performatividade, um “fazer” constante para si e para outros, em que expectativas e regras de conduta são atribuídas aos indivíduos, contestando a visão de que se é um gênero, mas sim se desempenha o papel. Com efeito, propõe-se que não haja um “status ontológico” (sic.) às expressões, gestos e atuações dos gêneros, de forma que não existe uma realidade interna coerente e inerente aos sujeitos, mas uma expressão inscrita sobre os corpos, o que sugere a inexistência de um sexo/gênero original que se deve ser copiado (BUTLER, 2003). Logo, foi construída uma expectativa na forma como cada sujeito de cada gênero deve portar-se em interação social, construindo imagética e discursivamente padrões de comportamento enquadrados em categorias restritivas.

A binaridade aprisiona ao passo que limita as possibilidades performativas de um gênero em detrimento de outro, incrustando no imaginário social essas diferenças e hierarquias. Com isso, as regras são significadas e incorporadas nos sujeitos, tornando-se parte estruturante e estruturada dos sistemas de poder. Considero importante essa perspectiva sobre a binaridade por permitir observar que a escassez de registros e legitimidade das mulheres na construção da história e da cultura advém de uma opressão estrutural que designa o papel de herói – e todos as demais figuras de relevância e destaque – apenas aos homens, enquanto às mulheres restou o papel da maternidade e sujeição, seja à família ou às regras sociais.

É a partir dessas considerações que trago no tópico a seguir a discussão sobre a participação feminina no tecido histórico e social, conectando ideias que perpassam desde a elaboração de mitos organizadores da sociedade à divisão social do trabalho, na qual há uma ordenação de espaços e funções a partir do gênero, e como essa organização estrutural relaciona-se a redes de poder e silenciamento do feminino. Existe uma íntima relação entre exercício de poder por meio da construção de saberes unilaterais por um grupo hegemônico e a escassez desses registros históricos.

2.2 CORPOTRABALHO – A DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E O SILÊNCIO NA HISTÓRIA

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer (...)

(Jacques Rancière)

A narrativa humana por muito tempo contou histórias em que a oposição entre dois elementos estruturava a desordem do desconhecido. Mitos diversos trazem a dualidade masculino-feminino na divisão das tarefas da criação do universo ou manutenção da natureza, como é possível observar na dinâmica noite e dia, céu e terra, entre outras. Como princípio basilar, o pensamento binário operante entre dois polos opostos e complementares tem organizado as bases míticas e históricas da humanidade.

Posto isso, Émile Durkheim entende por estruturação polar da sociedade, visto que este conceito corrobora a ideia da cristalização das oposições desde as fases elementares da socialização. Durkheim (2000) sugere que a noção de sagrado e profano encontra-se profundamente inscrita nos sistemas religiosos, como nos casos de Deus e o Diabo, o céu e o inferno, luz e trevas, que constituem antagonismo e apresentam a ideia de que um não pode existir em conjunto com o outro. A categorização de dois polos distintos e opostos não poderia ser diferente nas delimitações e relações sociais, incluindo especialmente gênero, em que o fato de representar a humanidade em duas categorias polares suscita antagonismo e até rivalidade entre elas, sem esquecer que no processo de categorização existe relação hierárquica de qualidades e características subordinadas a outras (DURKHEIM, 2000).

Essas crenças compartilhadas também foram essenciais na preparação do terreno para a divisão sexual da sociedade europeia, relevante aqui por ter regido o campo em que a pesquisa se encontra e por relacionar-se diretamente aos fenômenos sociais envolvidos na questão da pesquisa. Há, pois, de recapitular que a instituição artística, tal como tem se desenvolvido em sua predominância, parte de um processo de

colonização que tratou de instalar em países colonizados a sua lógica de pensamento e atuação, e que, dentro desse sistema, as binaridades e hierarquizações se fizeram “eixos constitutivos” da organização societal eurocêntrica (QUIJANO, 2009).

Neste âmbito, pode ser encontrada uma polarização que sustenta a hierarquização entre gêneros a partir dos papéis laborativos que cada um deveria e poderia desempenhar. Essa divisão social do trabalho opera na designação do masculino à esfera produtiva, que envolve tanto o trabalho intelectual como executivo, ocupante do espaço público e socialmente considerada superior. Em contrapartida, ao feminino foi atribuído o trabalho reprodutivo, que ocorre no lar e restringe-se ao cuidado da casa e família. O surgimento dessa divisão baseia-se em um pensamento naturalista que considera a existência de aptidões biológicas inatas de cada sexo/gênero que permitem ou limitam a atuação nos campos.

Acresça-se que, nessa ordenação da divisão social e sexual do trabalho, atuam “dois princípios organizadores: o princípio da separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio da hierarquização (um trabalho de homem ‘vale’ mais do que um trabalho de mulher)” (KERGOAT, 2003, p. 56). O estopim desses estudos ocorreu junto à segunda onda do movimento feminista, na década de 1970, que, no pensar sobre as liberdades e aprisionamentos da mulher na sociedade, voltou-se também ao trabalho mais comum às mulheres burguesas: o trabalho doméstico não remunerado. Atenta-se então para a dimensão das tarefas domésticas, até então tomadas como inclinação natural feminina, como um trabalho exaustivo e não remunerado realizado para outros que não elas mesmas (HIRATA E KERGOAT, 2007). O trabalho produtivo, até então quase exclusivo ao masculino branco, passa a ser questionado. O que é trabalho de homem e trabalho de mulher?

Ademais, o caráter que mais se destaca no que se chama de “trabalho reprodutivo/doméstico”, e feminino, é o silêncio do lar. Segundo o dicionário *Michaelis*³, a palavra “doméstico” em sua função verbal “domesticar” possui três significados:

1. Tornar (-se) doméstico ou caseiro (animal selvagem); adestrar, amansar, domar: Conseguiu domesticar uma jaguatirica. O cão domesticou-se há milênios.

³ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/domesticar/>

* figurativo

- 2 FIG* Tornar (-se) sociável; civilizar(-se): A religião domesticou-lhe a vida familiar. Era intratável, mas aqui em casa não demorou a domesticar-se.
 3. Ter controle sobre (uma força da natureza); controlar, dominar: Domesticar o fogo.

Já na função adjetiva, o doméstico significa “concernente à vida da família; familiar, caseiro, íntimo”⁴. O espaço doméstico representa, também, um espaço encerrado em si mesmo, espaço de silêncio, e também de disciplina e controle, o que de certo modo aproxima-se àquilo pormenorizado por Foucault em *Vigiar e Punir* (1999b), sobre a materialização dos espaços simbólicos em espaços físicos aos quais cada indivíduo, consoante aos papéis sociais, pertenceria, produzindo “corpos dóceis”, ou seja, corpos educados, moldados conforme os interesses institucionais e inteligíveis em suas operações – domesticados.

Descrita nessa docilidade dos corpos está o molde de feminilidade fabricado ao longo do século XIX, cujos destinos sociais e requisitos a serem preenchidos incluíam “o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e às necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos” (KEHL, 2016, p.40). Remeto quase automaticamente à frase “não somente não existe, como não deve existir” (FOUCAULT, 1999a, p. 10) quando penso na atmosfera da invisibilidade que o trabalho do lar carrega consigo, onde aquilo que acontece entre as quatro paredes deve permanecer oculto, sendo apenas do interesse da família. Uma instituição sustentada pelo silêncio. É a esse arranjo fortalecido na modernidade que teóricas como Helena Hirata e Daniele Kergoat esmiúçam a divisão sexual do trabalho, que, apesar dos avanços significativos dos últimos anos, ainda não está plenamente superada.

Portanto, se socialmente às mulheres foi atribuído o lugar do ocultamento e da invisibilidade, de que maneira poderiam participar ativamente na construção histórica? Que lugar é esse que ocupamos na (trans)formação social? Michelle Perrot comenta em *Minha história das mulheres*:

As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal (2007, p. 16).

Analogamente, em ensaio de 1929, a escritora Virginia Woolf comenta:

⁴ <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/doméstico/>

Sobre nossos pais sempre sabemos alguma coisa, algum ponto de destaque. Foram soldados, foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou elaboraram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que nos resta? Nada, a não ser uma tradição. Uma era bonita, outra era ruiva, outra recebeu um beijo da rainha. Não sabemos nada sobre elas, a não ser o nome, a data de casamento e o número de filhos que tiveram (2018, p.104).

O relato histórico falha em incluir substancialmente a contraparte feminina, não nomeia na íntegra sua participação nos grandes feitos que mudaram o curso dos eventos e empenha-se em, através duma narrativa limitada, manter a crença dessa incapacidade. Há um estratagema nessa configuração. Não se trata de uma dominação *per si*, mas de um benefício adquirido no não se preocupar com as pequenezas do lar, a regalia de poder ocupar-se inteiramente das questões produtivas. O desenvolvimento do sistema capitalista ordenou essas diferenças de forma sistematizada. Foi trazida à tona a importância da família e, conseqüentemente, quem seria responsável pela manutenção desse bem-estar. Logo, a negação desse posto e participação na vida pública representariam o “desmoronamento da família” (sic) e a decadência da moral e dos bons costumes (PERROT, 2005).

As instituições tomaram a responsabilidade de promover esse arranjo, fosse por meio dos discursos religiosos – especialmente cristão, cujo mito originário propõe a mulher nascida a partir da costela do homem e que, propensa ao pecado por sua natureza curiosa e frágil, condenou a humanidade ao comer o fruto proibido (LOPES, 2012) –, fosse na interdição à participação nos assuntos da cidade e na filosofia, como na tradição dos antigos gregos (PERROT, 2007). Houve constantemente, no legado da cultura ocidental europeia, a demarcação dos territórios físicos e simbólicos mediada pela diferença entre os sexos/gêneros, que atravessa os mais diversos períodos históricos em uma linha de existência não relevante diante de registros sem vestígios. O silêncio narrativo é o enredo da inexistência.

A mulher profissional nesse discurso era, de certa forma, imoral. Enquanto, por um lado, a sustentação do sistema capitalista patriarcal e racista repousa na bem-sucedida manutenção do lar, por outro sustenta-se no trabalho explorado, como precisamente colocado por Margareth Rago na passagem:

Falar das trabalhadoras urbanas no Brasil significava retratar um mundo de opressão e exploração demasiada, em que elas apareciam como figuras vitimizadas e sem nenhuma possibilidade de resistência. Sem rosto, sem corpo, a operária foi transformada numa figura passiva, sem expressão política nem contorno pessoal. (...) as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagem de perdição moral, de degradação e de prostituição. (2006, p. 579; 589)

De fato, parece haver obstáculos em qualquer configuração que assuma a relação da mulher com o trabalho, seja reprodutivo ou produtivo. A situação é intermediada por opressões, silêncios e estigmas, amiúde situadas em dinâmica social imposta por rígidos códigos moralistas que indicavam os perigos da presença feminina na esfera pública, sob pretexto de como este fato atuaria na decadência do sistema familiar e futuro das crianças abandonadas devido ao deslocamento materno integral do lar para uma vida pública parcial (RAGO, 2006). A relevância em esmiuçar o passado histórico do silêncio do feminino, especialmente da forma organizada que assumiu na modernidade, está em, mesmo que nos encontremos em uma pós-modernidade, isso não significa a total superação desses esquemas, afinal, tal qual Oriana coloca em entrevista, “[a modernidade] eu acho que o nó está ali, aquela criatura que a gente criou ali, nós somos aquelas. As perversões ali enunciadas estão aqui no nosso dia-a-dia” (sic).

No Brasil, a prática não difere das elucubrações até então desenhadas. Até meados do século XX, mulheres livres – burguesas⁵ – tinham sua atuação social igualmente restrita às “prendas domésticas” – atividades realizadas dentro do lar que incluíam bordado, costura, piano, culinária e educação dos filhos. E, ainda, a sociedade patriarcal vigente via essas atividades femininas com olhares tortos, por considerá-las passatempos sem valor produtivo, além de possuir em seu cerne a crença de que “a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro” (FALCI, 2006, p. 249). Enquanto nos séculos XIX e XX conhecemos grandes artistas brasileiros, frequentadores das academias europeias, muito pouco se sabe sobre quem foram as mulheres artistas e suas produções mais relevantes, seja no conhecimento popular sobre arte, seja nos ambientes especializados.

Segundo Falci (2006), os rapazes de classe social abastada tinham acesso desde criança às escolas particulares, participando publicamente da educação e em seguida partindo para ocupação de cargos políticos, acadêmicos, artísticos e afins. Em contrapartida, a maioria das mulheres de classe social equivalente não

⁵ Sabendo a tradição escravocrata e colonial no Brasil e em diversos outros países, a relação da mulher com o trabalho em muito difere entre mulheres brancas e racializadas. A mulher artista, mesmo que oprimida, subjugada e, por vezes, impedida, ainda assim ocupa um local de privilégio. O destaque ao termo “mulher livre” e burguesa decorre desse reconhecimento das diferentes formas de socialização das mulheres a partir do recorte de raça e classe e pretende, com isso, não colocar a experiência da mulher burguesa como universal. A reflexão acima fundamenta-se tanto em bell hooks (2018) como Miridam Falci (2006) e outras leituras sobre o tema.

exploravam muito além do quintal de casa, sendo algumas inclusive analfabetas. Todo esse cenário aponta para uma dinâmica relacional de subjugação e dependência, pois enfraquecendo a possibilidade discursiva, e conseqüentemente política, produtiva e ativa, enfraquece-se toda uma categoria de sujeitas, que aprendem tradicionalmente a reconhecer seu lugar e não-lugar na sociedade. O espaço disponível às mulheres na esfera pública para o desenvolvimento e atuação foi – e tem sido – bastante limitado, o que conseqüentemente interfere diretamente nas possibilidades de reconhecimento e identificação de sujeita (cri)ativa.

Discuto, então, uma construção histórica contínua de desqualificação e regulamentação de sujeita/os tomada como padrão regente de uma sociedade patriarcal. Sigo essa linha de raciocínio no próximo tópico aprofundando as questões mais específicas desses códigos morais e mecanismos de controle diretamente no campo da arte, no qual a objetificação da mulher e deslegitimação de sua capacidade artística não estão nada distantes dos conceitos discutidos até então.

2.3 CORPOOBJETO/CORPOARTISTA – O OBJETO DE DESEJO E A SUJEITA DESEJANTE

Toda essa situação histórica de silêncio e ocultamento da figura feminina na participação da narrativa histórica e produção artística parte também de uma construção de conhecimento eurocêntrica. O Brasil como colônia de país europeu naturalmente não esteve distante dessa realidade. O texto predominante parte de uma visão unilateral sobre os eventos do mundo, a história parece apenas ter sido feita por determinados indivíduos, sob determinada ótica. A inquietação que surge nesse trabalho diz respeito a tal unilateralidade. A predominância da narrativa histórica, e especialmente da História da Arte, não deve ligar-se a apenas uma região, um ponto de vista, ela deve incluir os outros tantos grupos que permaneceram e permanecem acontecendo, criando, existindo. Adotar uma perspectiva feminista significa revirar os registros em busca de mulheres criadoras, revolucionárias, atuantes na sociedade, significa olhar de forma crítica esses saberes clássicos e significa, acima de tudo, desconstruir os olhares tradicionais e reconstruir novos.

Nesse ínterim, se por um lado a participação feminina como sujeito ativo na história foi por muito mantido um mistério oculto, a passiva não sofreu do mesmo mal. Muito se falou sobre mulheres-objeto, musas inspiradoras sobre as quais livros foram escritos, quadros pintados, histórias contadas – em sua maioria alarmante pelas mãos e olhos masculinos, como é possível inferir através do trecho a seguir:

Em compensação existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam (PERROT, 2007, p. 22).

A feminilidade tem sido constantemente relegada à passividade ao longo da história e, através de uma pedagogia visual que legitima esse lugar de objeto, tem sido reconhecida e constituída como tal. Posto isso, observo que o lugar onde essas opressões atuaram em grande escala foi o corpo, este que segundo Bordo (1997) foi constantemente patologizado e disciplinado através dos saberes reguladores da sexualidade, como a histeria, ou através de padrões de beleza socialmente instituídos, promovendo e incentivando a busca por legitimação e aceitação. O corpo tem uma política, com dimensões precisamente delineadas, e descrevê-lo através dos padrões aos quais deve se adequar afeta diretamente a relação que cada indivíduo estabelece com o próprio corpo. Há uma série de parâmetros específicos de comportamento e imagem que atuam na normatização da subjetividade feminina, que propõem uma busca por aprovação baseada nos conceitos de adequação ao ideal do “olhar masculino”⁶. Então, existe aqui uma intercalação entre as ideias de performatividade de gênero, assujeitamento e mecanismos de poder, em que a descrição vertical de um sistema de como deve portar-se e ser um corpo feminino atua de forma regulatória no controle desses corpos. Em outras palavras, impor padrões estéticos e comportamentais em corpos de um gênero incentiva a busca por legitimação e influencia o mecanismo de sujeição.

A partir dessas considerações, é possível encontrar novamente um diálogo com Judith Butler ao pensar a sujeição, em que a formulação de sujeito parte da internalização de um discurso que descreve o aprisionamento e as regras de obediência, que aqui podem ser entendidas como os papéis que cada gênero deve

⁶ Termo no original “male gaze”, disseminado pela crítica de cinema Laura Mulvey referente à visualidade erotizada do corpo feminino no cinema e nas imagens quando narrada por um sujeito masculino. Fonte: Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

desempenhar, bem como suas limitações e regras, como é possível observar no trecho: “A prisão, desse modo, age sobre o corpo do prisioneiro, mas o faz obrigando-o a se aproximar de um ideal, de uma norma de comportamento, de um modelo de obediência” (BUTLER, 2017, p. 91).

Essa série de regras se encontra tão intensamente inscrita na vivência dos humanos que parece fazer parte de uma “ordem natural das coisas”, como se a naturalidade da dominação masculina e o fato de ela ter sido predominante na organização social há tanto tempo a tornasse aceita e inquestionável (BOURDIEU, 2018). Entretanto, deve-se levar em consideração que essa “ordem natural das coisas” não tem nada de natural, mas promove uma imposição de um grupo em sua aspiração à manutenção de poder. A crença de suposta fragilidade e aptidão natural para os temas domésticos, associada aos moldes de docilidade, sensibilidade e dedicação ao cuidado que grudam na ideia de feminilidade, atua nas possibilidades de identificação que nos são dispostas e não é de admirar que tenha grande impacto na nossa formação.

Essa espécie de coerção atinge quase todos os espaços de socialização e manifestações culturais, estando presente também nas artes visuais. Ainda na temática da naturalidade com que essa dominação constitui a sociedade, considero importante observar o lugar que esse corpo ocupou na produção artística. Tradicionalmente a relação entre as mulheres e a arte foi um tanto turbulenta, dada a frequência na qual este corpo aparece explorado eroticamente como produto de consumo em contraste com a legitimação na participação criativa. Como seria de se imaginar, dentro da esfera artística nos encontramos numa relação dual entre objeto e criadora, que carregam consigo as mesmas regras hierárquicas que sexo e gênero portam socialmente em outras esferas. Ser apenas objeto é um ato passivo de estar à disposição de uma mente criadora e produtiva que vai, através de seu olhar e ação, representar a sua visualidade.

A problemática que considero existir nessa relação repousa na forma como esse corpo apareceu frequentemente na produção artística nos diversos momentos da história da arte. Relaciono aqui o controle do corpo, já brevemente mencionado nesse capítulo, com a exemplificação de obras que o exploram, tratam-no como mercadoria, representam-no em toda a sua receptibilidade das projeções patriarcais e o reduzem a um receptáculo de desejos ao dispor de um olhar dominante. No jogo

de poderes, as expectativas de como deve portar-se cada corpo recaem de forma mais rígida e disciplinadora sobre o corpo feminino, este que recebe constantes estímulos ao aperfeiçoamento, melhorias direcionadas a um padrão social estabelecido que, para Susan Bordo, são “reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social” (1997, p. 20). Susan Bordo, em confluência com Judith Butler, expande o conceito de disciplina dos corpos de Michel Foucault, no pensar o poder, com foco nos corpos femininos, sob a ótica da subordinação que passa também por um desejo de pertencimento e adequação. Existe uma tradição de exercício de controle através da produção de verdades sobre um grupo, e o corpo encontra-se no epicentro dessa dinâmica. O que se pretende é criar corpos dóceis que não se emancipem e nem se rebelem contra essa padronização normativa, visto que “a melhor muralha da autoridade é a uniformidade; a menor divergência de opinião torna-se, então, o pior dos crimes” (GOLDMAN, 2007, p. 36).

Existe uma miríade de obras nas quais a nudez feminina é tema central, desde as esculturas classicistas até performances contemporâneas, perpassando nesse meio tempo pela maior parte dos demais movimentos. Feminilidade e masculinidade possuem maneiras distintas de representação nas obras de arte, e suas razões são evidentes. Se uma das funções da arte é a de espelhar o real e participar na educação visual dos sujeitos, nada surpreendente é observar que a masculinidade, quando representada, é associada a feitos heroicos, conquistas, posições de poder e prestígio político. Alguns exemplos, como o Davi, de Michelangelo (figura 1); O homem vitruviano, de Leonardo da Vinci (figura 2); Batalha entre Centauros e Lápitas, de William-Adolphe Bougereau (figura 3); Arrufos, de Belmiro de Almeida (figura 4), reproduzem justamente a conquista pela força física, a intelectualidade, a liderança política e a postura dominante.

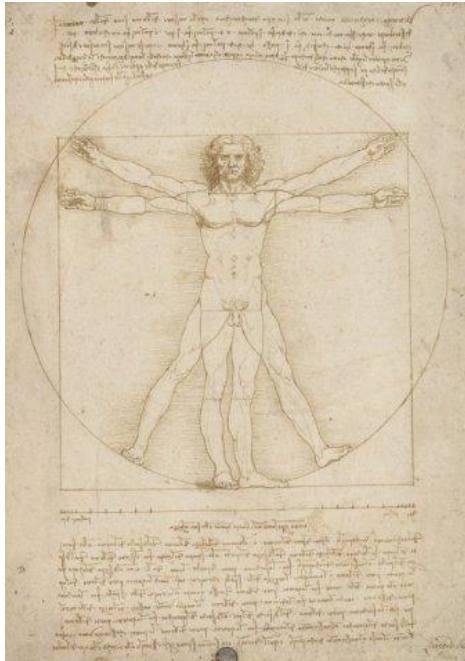
Figura 1 - **Michelangelo Buonarroti**, *Davi*, 1501-04.



Fonte:

http://www.galleriaaccademiafirenze.beniculturali.it/collezioni/?form_search_key=davi&form_id_autori=&form_id_collezioni=&search=1

Figura 2 - **Leonardo da Vinci**, *L'uomo vitruviano*, 1491 circa.



Fonte: <http://www.gallerieaccademia.it/node/1582>

Figura 3 - **William Adolphe-Bourguereau**, *Bataille des Centaures contre les Lapithes*, 1852



Fonte: <https://www.vmfa.museum/piction/6027262-8513816/>

Figura 4 - **Belmiro de Almeida**, *Arrufos*, 1887



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6374/arrufos>

Dentre estas, destaco a obra *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, cuja encenação reforça justamente a discussão tecida neste trabalho. Situada em um ambiente doméstico, retrata uma briga de namorados, em que a postura do rapaz sugere assimetria na relação, seu domínio sobre a situação, tranquilidade, enquanto a moça se debruça em seus pés, como que em choro (REGINA, 2018). O homem enquanto objeto de desejo e consumo não aparece historicamente na arte e, quando representado, ocupa posições que reafirmam sua força e dominação, atuando diretamente na perpetuação do status de masculinidade potente (AFRAHI, 2012). Quando homens se representam imagetivamente, o diálogo acontece entre sujeito criador e sujeito imaginado, em que o corpo ativo dominante é reconhecido mutuamente.

Por outro lado, a representação feminina aparece constantemente de maneira passiva, erotizada e domesticada – no lar – estabelecendo uma relação entre sujeito criador e objeto receptor (figuras 5,6,7).

Figura 5 - **Tiziano Vecelli**, *Venus of Urbino*, 1538



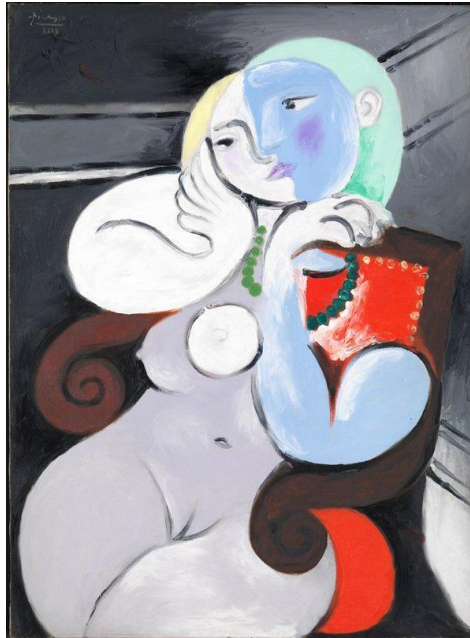
Fonte: <https://www.uffizi.it/en/artworks/venus-urbino-titian>

Figura 6 - **Édouard Manet**, *Olympia*, 1863



Fonte: https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/olympia-7087.html

Figura 7 - **Pablo Picasso**, *Nude woman in a red armchair*, 1932



Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/28/picasso-nude-woman-red-armchair>

O que considero “problema da mulher na arte”, no sentido de identificar uma problemática de uma relação desproporcional, carrega consigo duas esferas importantes: a participação e o reconhecimento como artista e a exploração como objeto, sendo, apesar de supostamente diferentes, indissociáveis. A escassez de registros dessa participação feminina na construção da história, e aqui especificamente da história da arte, representa um recorte expressivo de toda a discussão acima elaborada.

Tomando como ponto central a narrativa da História da Arte, pode-se dizer que essa forma de entender tais representações perdurou com essa magnitude até a modernidade e até certo ponto mantém-se na pós-modernidade. Essa maneira de entender e construir o conhecimento fez sentido até o momento em que os eventos sociais, econômicos e históricos sofreram uma ruptura significativa.

De certa forma, essas rupturas iniciaram nas primeiras décadas do século XX, associadas às revoluções industriais e crescimento do capitalismo, momento no qual surgiu o movimento sufragista, conhecido como primeira onda do feminismo, que foi à luta pelo direito ao voto (BITTENCOURT, 2015). Essa movimentação foi um abalo naquilo que diz respeito às questões da mulher e sua participação na sociedade. Foi apenas na segunda metade do século XX, no entanto, que os abalos tomaram uma força maior. A conhecida segunda onda do feminismo trouxe as reivindicações

relacionadas à liberdade sexual das mulheres, inserção no mercado de trabalho e emancipação das ideias (BITTENCOURT, 2015). Esses acontecimentos reverberaram também no campo das artes. No mesmo período, houve a considerada “morte da história da arte”, visto que sua lógica linear e cronológica foi quebrada, dando espaço para movimentos simultâneos e desregrados e abrindo portas para questionamentos antes quase impensados. Tal momento de ruptura corresponde a uma movimentação pós-moderna, e é justamente nesse campo de pensamento que este trabalho está inserido. Ele segue uma nova lógica, que nega ordens estabelecidas e sucessões de movimentos e rompe com um discurso controladamente linear.

Falar sobre a quebra da linearidade histórica diz respeito a uma mudança global na forma de pensamento e organização social. As relações econômicas oriundas da flexibilização do capitalismo estão conectadas à versatilidade do pensamento como tendência contemporânea de reintegração de saberes e possibilidades complexas nas relações sociais e campos de conhecimento (DANTO, 2006). Essa ruptura foi o estopim que permitiu a união entre o crescente movimento feminista de segunda onda e a arte. É nesse momento, mais precisamente em 1971, que Linda Nochlin, teórica da arte e feminista, coloca a questão que irá revirar toda a perspectiva da mulher na arte: “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” (NOCHLIN, 1988). A autora dissecou várias possibilidades para essa suposta inexistência artística, levantando uma série de hipóteses que vão desde uma incapacidade biológica, pautada na crença de que mulheres seriam naturalmente menos capazes criativamente, até pousar na possibilidade de uma opressão social baseada em desencorajamento e deslegitimação.

O ponto-chave nesse questionamento é entender que essa aparente escassa participação em nada tem a ver com habilidades, mas com oportunidades. Não nos foi permitido estudar arte, não fomos reconhecidas como artistas e muito menos incentivadas a sê-las, o que, conseqüentemente, torna tanto mais difícil ter um espaço significativo no destaque histórico. Conceber grandes artistas é circular na ordem da genialidade, atributo supostamente do masculino, e nessa lógica não seria possível haver grandes mulheres artistas porque mulheres não poderiam ser geniais. A esse

respeito, era considerado que faltava às mulheres o *ingenium*⁷, a capacidade intelectual inata de conceber e executar trabalhos, por uma simples deficiência biológica, como uma lacuna de intelecto absolutamente natural (BATTERSBY, 2012).

Ainda, ocupar a posição heroica de transformar o mundo e obter reconhecimento e legitimação não nos foi permitido. De fato, não houve uma equivalente feminina prestigiada como Leonardo Da Vinci ou Michelangelo sob o olhar da história da arte eurocêntrica e tradicional, esse dado é incontestável, mas a razão disso não diz respeito em nenhuma instância à capacidade criativa, e sim a um sistema patriarcal que ativamente inibiu a saída do feminino do lar para ocupar a vida pública.

Aprofundando um pouco mais, a educação formal para mulheres em qualquer área não foi de grande incentivo, sendo amiúde direcionadas ao estudo de temas domésticos como bordado, jardinagem e afins. Na arte havia ainda um agravante: o pudor do estudo anatômico – de grande prestígio entre os movimentos artísticos –, dada a presença de modelos vivos frequentemente nus. Isso servia de pretexto para impedir o acesso das mulheres às academias de arte até o fim do século XIX e, ainda assim, quando permitido, era apenas às mulheres burguesas. O mesmo não pode ser dito sobre os homens, que fruía da livre frequência nesses espaços. Afinal, sistematicamente a aptidão para a arte era referida como rara às mulheres, a exemplo da fala de Giovanni Boccaccio citada por Filipa Vicente: “apesar de considerar que a arte era algo alheio à mente de uma mulher e que o talento necessário para a prática artística era muito raro entre elas, recomendou às artistas que se dedicassem sobretudo a retratar outras mulheres e a retratarem a si próprias” (2005, p.229).

Ainda que tenha se propagado a concepção da incapacidade feminina à arte, segundo Zaccara (2017), a existência de mulheres na produção artística sempre existiu, com registros – ainda que poucos – já na Idade Média e perpassando por vários outros momentos, tendo aumentado consideravelmente após a modernidade. Todavia, mesmo havendo participação, o reconhecimento artístico ainda possuía obstáculos. Exemplo disso foi o movimento impressionista que, apesar de considerado um dos primeiros a aceitar artistas mulheres, não as permitia frequentar

⁷ Christine Battersby nomeia *ingenium* os talentos mentais e físicos herdados e que ajudam na elaboração e execução de trabalhos. Fonte: BATTERSBY, Christine. **Gender and genius**: towards a feminist aesthetics. London: The Women's Press, 1989.

os clubes onde os grandes artistas se reuniam e discutiam o ofício. Mulheres só ocupavam esses espaços quando na posição de entretê-los (RAHE, 2013). Se em Paris – cidade sede das Académie Julian e Académie Colarossi, ambas receptivas a mulheres de toda parte, incluindo muitas brasileiras⁸, uma cidade em um país com uma série de liberdades ainda não conquistadas em diversos outros países fora do eixo hegemônico – havia limitações do espaço público, estas eram ainda mais rígidas no Brasil da época. (ZACCARA, 2017).

Sendo a arte um recorte da experiência social, considero interessante apresentar o trecho a seguir de Batista e Teixeira (2013) acerca da representação feminina como encontrada na literatura:

A literatura é reflexo das relações sociais, desta forma, é comum encontrar em obras literárias perfis de mulheres estereotipadas de acordo com os modelos civilizadores, ocidentais. No estudo de gênero, a análise da representação torna-se fundamental para se pensar no texto literário e no conceito com o contexto em que este é produzido. Sendo assim, o conceito de representação está ligado ao poder, uma vez que os discursos dominantes no meio social estão ligados ao poder (BATISTA e TEIXEIRA, 2013, p. 251).

Apesar dessa articulação tratar da literatura, trouxe-a como forma de ilustrar a íntima relação entre representação cultural/artística e mecanismos de manutenção de poder. Conecto essa ideia às demais apresentadas até então para reforçar a hipótese de como a passividade designada às mulheres como objeto de desejo serve a um esquema de opressão que visa a reforçar os pressupostos patriarcais de dominação e conservação da hierarquia entre gêneros. Pedagogicamente, a constante exposição a essa representação ensina os sujeitos a se reconhecerem e se identificarem nesse lugar, permitindo a perpetuação desses ideais. Não se trata de uma questão apenas de recepção de imposições externas, mas um processo dinâmico no qual a internalização desses estímulos é elaborada de maneira a agir ativamente na formação das identidades e na atuação destas. Se, segundo Guacira Louro, “é, então, no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais” (2015, p. 12), considero que o silenciamento histórico e o impedimento criativo estejam extremamente interligados na rede dos papéis sociais, agindo juntos na desejada permanência do *status quo*.

⁸ Académie Julian, fundada em 1867 em Paris e que abriu as portas para mulheres em 1880. E Académie Colarossi, fundada em 1815.

Se a produção feminina na história da arte apresentou controvérsias no eixo cultural hegemônico, então podemos imaginar que algo semelhante tenha ocorrido em países colonizados. Deste modo, após apresentar um panorama geral da situação, trago a reflexão específica sobre o Brasil. Se a localidade do saber focada em gênero é relevante nesse contexto e se uma perspectiva pós-moderna que entende as particularidades da luta quando se põe em consideração a geopolítica e as intersecções entre classe, raça e etnia, o contexto geopolítico do ambiente da pesquisa se torna relevante. Nesse aspecto, foi adotada uma perspectiva que entende a problemática da pesquisa como relacionada a sistemas de dominação e hierarquias. Deve-se levar também em consideração que as dificuldades apresentadas por um país hegemônico não são as mesmas de um país colonizado por este e um feminismo pós-moderno deve incluir as particularidades de uma localização fora desse campo privilegiado. As questões da mulher na arte, da forma como são trazidas aqui, derivam principalmente de uma visão eurocêntrica – e falocêntrica – da historicidade e da prática artística. Nesse quesito, as oportunidades e possibilidades apresentam-se de maneira diferente quando trazemos para uma emancipação de artistas brasileiras.

O contexto histórico e social brasileiro não foi muito permissivo com as mulheres, e não seria diferente com as artistas. A sociedade brasileira construiu-se como tradicionalmente patriarcal e falocêntrica, pautada na ideia da naturalidade feminina para a vida doméstica e na sua suposta incapacidade de criar e produzir. De diversas maneiras esse desencorajamento responde à famosa pergunta de Linda Nochlin: “por que não existiram grandes mulheres artistas?”. As artistas eram raras porque não eram permitidas sê-las, e quando permitidas não eram legitimadas.

Segundo Zaccara (2017), a profissão de artista não era bem vista pela sociedade brasileira, havendo casos de mulheres boicotadas pelas próprias famílias, tanto na década de 1930 como 1980 e 1990, tendo registros históricos negligenciados e importantes papéis esquecidos. Como o caso de Rita Joana de Souza, considerada a primeira mulher artista do Brasil e cujo nome é apenas nota de rodapé na história da arte brasileira e suas obras inacessíveis, ou mesmo Raquel Telles, concebida como mestra de uma geração de artistas pernambucanos e cujas obras são de difícil acesso.

Essa participação tardia reflete até hoje na crença do (im)potencial criativo feminino. Se estamos inseridas em uma cultura conservadora e machista e se

tradicionalmente não houve incentivo para que ocupássemos esse espaço, e sim que permanecêssemos inseridas na lógica paternalista de trabalhos domésticos ou socialmente deslegitimados, a possibilidade artística não foi inscrita na nossa construção. É, pois, necessário construir uma visão da história da arte a partir de outro lugar que não eurocêntrico. A arte existe e acontece em todo o planeta desde que se tem registro, porém a dominação do discurso por parte de um determinado grupo limitou e unilateralizou a narrativa. As mulheres artistas existiram desde sempre, continuam e continuarão existindo.

Em contraponto a esse silêncio, penso ser importante novamente trazer aquilo que Susan Bordo entende como corpo cultural e local nos quais estruturas de poder atuam. Segundo Bordo (1997), o corpo é agente da cultura. Nele, as instituições e normas são inscritas e as regulações são experimentadas. Nele, são escritas as expectativas e regras dos sexos e, num movimento simbiótico, também dele se tiram as justificativas para tanto. O caso da binaridade, como já mencionado, é pautado numa diferença sexual que supostamente seria responsável por características específicas e intrínsecas a cada gênero, em um processo que naturaliza e cristaliza os papéis. Naturalizar e cristalizar diz respeito a uma rigidez de estrutura que, se é inata e fixa, não pode ser modificada nem transformada, auxiliando na manutenção desse estado. Assim, trabalho na ideia de que utilizar um corpo a serviço do consumo de outrem é uma forma de exercer o controle e designar papéis a serem internalizados e incorporados. Afrodite, Vênus, Olympia, Susana foram personagens frequentes na representação imagética e constantemente apresentadas nuas ou seminuas, reduzidas às concepções de beleza e objeto de admiração.

Foi a partir desse cenário que o coletivo Guerrilla Girls lançou, em 1989, a pergunta: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum?”⁹, afirmando em seguida: “Menos de 5% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”¹⁰. Elas trouxeram repetidamente, ao longo dos anos, o mesmo questionamento, levantando números bem parecidos em outros museus do mundo. Busco referências formais para fundamentar um incômodo que vivenciei com certa frequência como espectadora de galerias e museus. A reiterada

⁹ “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?” (Catálogo, pg. 30)

¹⁰ “Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female” (Catálogo, pg. 30)

nudez feminina sempre me chamou a atenção nessas visitas, o que me fez questionar, muito antes de decidir transformar em objeto de pesquisa, o porquê dessa sensualização e objetificação. A representação feminina que encontramos em museus parte de uma visão estereotipada e redutora, o que, considerando esses espaços de arte institucionais como também agentes educativos e participantes na formação de sujeitos, permite a perpetuação desse discurso. Não que os museus sejam o foco deste trabalho, porém representaram e ainda representam um dos maiores espaços de experiência artística e certamente refletem muito daquilo que circula no universo da arte e suas problemáticas. Nesse sentido, Aida Rechená (2011) faz um levantamento da imagem feminina nos museus no decorrer da história da arte, passando pelas representações naturalistas da fertilidade, do perigo apresentado à humanidade por meio de narrativas mitológicas como Pandora ou Eva, seguido da bela mulher receptáculo do desejo.

Lynda Nead (1992) analisa a nudez feminina em sua qualidade de dispositivo de controle, indo ao encontro das concepções tanto de Foucault como Judith Butler no que concerne às estruturas e inscrições de poder nos sujeitos, como é possível observar nos trechos a seguir:

O nu feminino pode, então, ser compreendido como um meio de conter feminilidade e sexualidade feminina. Se (...) o corpo feminino tem sido considerado como matéria incompleta e indiferenciada, então os procedimentos e convenções de alta arte são meios de controlar esse corpo sem regras, e colocá-lo dentro das fronteiras seguras do discurso estético. (P. 2, tradução nossa).¹¹

A transformação do corpo feminino em nu feminino é, deste modo, um ato de regulação: do corpo feminino e do potencialmente espectador indócil cujo olhar errante é disciplinado pelas convenções e protocolos da arte. (P. 6, tradução nossa).¹²

Em adição, em seu livro *The female nude: art, obscenity and sexuality* (2002), ela analisa como essa regulação é uma comodidade cultural incrustada na sociedade. Existe aqui uma produção de saber verticalizado sobre um corpo, exercendo a vontade de saber, como entendida por Foucault, que controla os corpos a partir do

¹¹ "The female nude can thus be understood as a means of containing femininity and female sexuality. If (...) the female body has been regarded as unformed, undifferentiated matter, then the procedures and conventions of high art are one way of controlling this unruly body and placing it within the secure of boarders of aesthetic discourse"

¹² "The transformation of the female body into the female nude is thus an act of regulation: of the female body and of the potentially wayward viewer whose wandering eye is disciplined by the conventions and protocols of art"

discurso científico, social e visual deles. É nesse âmbito que adoto uma perspectiva de saber dominador, relacionando o discurso hegemônico da culturalidade e historicidade ao patriarcal.

Pensando na importância de um saber próprio, elaboro a importância do autorretrato na prática da artista mulher por considerar que um corpo narrado pela própria artista carrega consigo a possibilidade de proporcionar quebra nessa lógica tradicional de dominação. Existe uma diferença de narrativa e, conseqüentemente, de perspectiva entre ser apenas objeto e ser também criadora. A questão da localidade entra justamente nessa construção de saber próprio e será discutida a seguir.

2.4 CORPOFALA - O AUTORRETRATO E O USO DO PRÓPRIO CORPO

Trata-se de constituir para si próprio um logos boethikos, um equipamento de discursos a que se pode recorrer, susceptíveis – como diz Plutarco – de erguerem eles próprios a voz e de fazerem calar as paixões, como o dono que, com uma só palavra, sossega o alarido dos cães

(Michel Foucault)

O mergulho nos mecanismos de poder indica como existe uma série de forças atuantes e em conexão na composição, manutenção e regulação do sistema social do qual fazemos parte. Integra esse desenho macropolítico apreender e nomear as estruturas direta e indiretamente influentes naquilo que atinge e compõe o objeto de pesquisa.

Até então, para entender como um autorretrato produzido por uma artista mulher que põe como objeto central o corpo tem uma potência subversiva na instalação de novas ordens de visualidade e participação feminina na arte, foi preciso mapear a construção de uma categoria de sexo e gênero e sua ligação com estruturas de poder e hierarquias sociais, os mecanismos utilizados ao longo da história para a manutenção dessas estruturas e suas figurações no campo da arte. Porém a Arte, assim como não pretende apenas refletir o real, por vezes, reproduz discursos

hegemônicos e opressores e representa também plataforma de contestação e subversão. Assim, após esboçado o mapa, agora podemos entender os relevos e fenômenos capazes de redesenhar essa paisagem.

O que pretendo com isso é, na verdade, traçar toda uma rede de conexões que atuam numa dinâmica que, dentro de toda essa linha de pensamento construída até então, apresenta-se desigual e nociva. A disciplinarização dos corpos não reside apenas nas imposições de padrões de beleza e necessidade de aceitação por um Outro, mas também nas formas em que são visualmente representadas e nas possibilidades de identificação, reconhecimento e formação.

Pontos de vista e formas de olhar são conceitos importantíssimos na análise que se desenvolve e por isso considero imprescindível inserir as concepções de Donna Haraway (1995) acerca da visualidade e saber localizado, de como o olhar não é de forma alguma um ato passivo, funcionando num sistema de conexões, traduções e interpretações que, apesar das bases biológicas, são culturalmente situadas. Existem múltiplas possibilidades no olhar, incontáveis ângulos, e nos perguntamos: por que reconhecemos apenas um? Se apenas nos foi apresentada uma maneira de encarar a objetividade e existência do mundo, de que forma isso limita nossas construções de sujeito?

É com esses questionamentos que introduzo a importância da localidade do saber, da produção de conhecimento e visualidade localizadas, que pretendem proporcionar formas distintas de traduzir esse mundo. A dinâmica da imagem é um processo altamente situado, o modo de interpretação dos estímulos externos está indissociavelmente ligado aos processos culturais. Segundo Haraway, produzir saber localizado nos permite “tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (HARAWAY, 1995, p. 21). Deixamos de ser objetos passivos e nos tornamos sujeitas ativas na construção de conhecimento. Neste quesito, quando penso na visão e no poder de ver contido nela, observo a necessidade dessa produção local, de uma narrativa própria como forma de modificar as possibilidades visuais. E acredito, por isso, que o autorretrato configura uma ferramenta interessante nesse processo.

Em ordem de entender a relevância desse motivo artístico numa produção de visualidade subversiva, julgo importante primeiramente destrinchar o conceito de autorretrato e sua presença na arte. O autorretrato pode ser entendido como uma

prática em que o artista ou a artista produz imagem de si, registrando e materializando sua existência no mundo. Mariana Botti o associa metaforicamente ao espelho, destrinchando no processo a etimologia da palavra: “espelho advém de especular, ato original de observar as estrelas com o auxílio de uma superfície refletora (...) o espelho é relacionado à verdade, à sabedoria e ao autoconhecimento” (2005, p.21/22). Simbolicamente, então, pode-se dizer que o autorretrato se relaciona a um speculum, uma ferramenta para observar o eu.

No que concerne à relação entre autorretrato e sujeito, Gatti (2009) traz algo semelhante ao colocar que a prática do autorretrato se configura também enquanto denúncia do próprio ser em toda a sua sinceridade, por abarcar em simultaneidade o aspecto positivo e negativo da personalidade do criador; quebrando e ao mesmo tempo refletindo as máscaras sociais, que tanto têm a ver com o outro e todas as vivências dessa relação sujeito e meio. Pretendo com esses conceitos entender de que forma o autorretrato produzido por mulheres pode ser uma ferramenta importante na subversão do discurso hegemônico masculino por proporcionar quebra na dinâmica narrativa dos corpos femininos subjugados, como já apresentada em outros momentos no texto. Trago a reflexão a seguir como forma de apresentar essa possibilidade:

No auto-retrato, faço do meu corpo um corpo objeto, ofereço-o como um objeto ao olhar. Dessa forma, posso afirmar que sou um sujeito real que se constrói como objeto ideal, pleno em sua autoconsciência, num movimento de pôr-se a si mesmo (PESSOA, 2006, p. 2)

O autorretrato, assim como a autobiografia, planeia a construção de um significado de si, por vezes tomado como relato documental do eu, em outras, entendido como uma “autoficção” ou ilusão. O ponto de vista do/a criador/a não pode ser entendido como realidade única ou verdade absoluta, mas deve ser entendido nas entrelinhas e nos esquemas subjacentes dessa experiência de ser-no-mundo (QUERIDO, 2012). O autorretrato vagueia entre ficção e realidade, opera como “um local performativo para as autorreferências, no qual as formações psíquicas da subjetividade e das identidades culturalmente codificadas interseccionam e interagem entre si”¹³ (SMITH e WATSON, 2002, p.11, tradução nossa). Por conseguinte, as mulheres têm se nomeado, afirmado sua identidade por meio da expressividade do

¹³ “The autobiographical is a performative site of selfreferentiality where the psychic formations of subjectivity and culturally coded identities intersect and ‘interface’ one another”

próprio corpo, seja pelos meios tradicionais como pintura e fotografia, seja pelos meios da performance, colagens e afins.

O autorretrato, apesar de não estar inserido na esfera prestigiosa dos grandes motivos artísticos, esteve fortemente presente na história da arte nos trabalhos de grandes nomes famosos masculinos, como Velasquez, Van Gogh, Matisse, Cézanne, e em raros casos femininos, como Kahlo, entre outros, sendo frequentemente utilizado para pesquisa artística, pausa entre grandes obras ou falta de outros modelos (PESSOA, 2006).

No entanto, na prática da artista mulher, especificamente, este motivo possuía um significado diferente. Discorri acima um pouco sobre a negação da mulher artista, impedida de frequentar a educação artística formal, desencorajada da academia e mantida distante dos estudos anatômicos que permitiam melhor desenvolvimento técnico e criativo. Essas interdições, segundo Botti (2005), as encaminharam para uma extensa prática de autorretratos como restrita alternativa ao estudo de figura humana, tornando-o motivo popular entre elas. No entanto, a falta de alternativas deixou de ser a única razão dessa produção, e elas também passaram a utilizá-lo como forma de afirmar sua existência enquanto artistas, levando muitas a se retratar no ofício, como é possível observar nos autorretratos de Sofonisba Anguissola (figura 8), Elisabeth Vigée Le Brun (figura 9), Catharina Van Hemessen (figura 10). Considero esse gesto um impulso inicial à relação íntima e transformadora que esse motivo pode ter com a criação artística feminina.

Figura 8 - **Sofonisba Anguissola**, *Autoritratto al Cavaletto*, 1556



Fonte: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2018/10/mostra-pittura-donne-barocco-gent/attachment/sofonisba-anguissola-autoritratto-al-cavallo-1556-ca-castello-di-lancut/>

Figura 9 - **Elisabeth Vigée Le Brun**, *Autoportrait*, 1790



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656845>

Figura 10 - Catharina van Hemessen, *Selbstbildnis an der Staffelei*, 1548



Fonte: <https://www.museenbasel.ch/museen/fr/agenda/detail/kunstmuseum-basel/rendez-vous-am-mittag-maler-und-malerin-ueber-sich-selbst-25-06-2019.html>

Para além das acima mencionadas, há uma miríade de artistas que se empenharam em produzir uma visualidade própria, colocando-se como foco central da obra de arte e transformando o corpo em plataforma criativa. Penso ser importante trazer algumas das tantas produções para entendermos a potência do autorretrato na denúncia de opressões e violências, na imposição diante de padrões sociais, na construção de narrativa própria, na contestação de normas institucionais e na desconstrução de imagens pré-concebidas sobre mulheres e feminilidade.

Para tanto, insiro o trabalho de Frida Kahlo, em um autorretrato de 1932 (figura 11), no qual ela se coloca deitada em uma cama rodeada de elementos relacionados às suas feridas emocionais e físicas. Parece uma espécie de catarse, liberação do sofrimento através da criação. A emancipação que encontro nessa obra parte de um relato íntimo da própria história, mergulho em aspectos profundos da experiência de vida. A artista confessa suas memórias e dores ao passo que também se forma a partir dessas experiências. Não há outro além de si mesma nessa escrita visual.

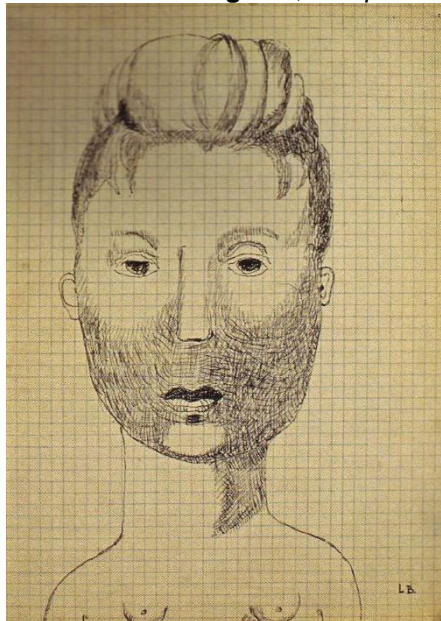
Figura 11 - **Frida Kahlo**, *Hospital Henry Ford*, 1932



Fonte: <https://artsandculture.google.com/story/hospital-henry-ford/hAJyWRJedbcfKQ>

A obra seguinte é um autorretrato de Louise Bourgeois, de 1942 (figura 12). Nele, a artista se apresenta andrógina, exibindo aparentemente uma barba, ao mesmo tempo em que não assume uma representação inteiramente masculina. Louise aqui desfaz qualquer ideia pré-estabelecida sobre sexo, gênero e corpo, ela não assume uma imagem pertencente a uma estrutura fixa. Seu corpo representa uma visualidade híbrida, e as delimitações entre feminilidade e masculinidade são borradas.

Figura 12 - **Louise Bourgeois**, *Autoportrait*, 1942



Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9gLnK/rBAE6ge>

Outro exemplo que considero importante parte de uma análise dos autorretratos da série *Untitled Film Stills* (figura 13), de 1977, de autoria de Cindy Sherman. À luz dele, Ribeiro (2008) reflete como o lugar da mulher é marcado pelas imagens veiculadas pela mídia e como elas reforçam o voyeurismo em torno do corpo

feminino e sua passividade, ao passo que aponta o uso da ironia por parte da artista em sua denúncia dos estereótipos femininos mais comumente encontrados na mídia. A artista, assim, subverte o discurso estereotipado sobre a visualidade feminina ao incorporá-lo jocosamente em fotografias nas quais utiliza a si mesma como modelo.

Figura 13 - **Cindy Sherman**, *Untitled Film Stills #21*, 1978



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56618>

Em sequência, apresento um trabalho impactante: a fotografia *Nan one month after being battered*¹⁴ (figura 14), de 1984, da artista Nan Goldin. Nesta imagem, Nan se mostra em processo de recuperação após sofrer violência doméstica pelo ex-companheiro. A artista adota o autorretrato na denúncia de uma agressão, coloca-se vulnerável às pessoas e abre as portas do pessoal tornando-o público e político. Expõe nas paredes do museu algo que muitas mulheres sofrem na privacidade do lar, abre espaço para que esse tipo de agressão seja vista e discutida, e não escondida como frequentemente acontece.

¹⁴ Nan um mês após ser espancada (tradução nossa)

Figura 14 - **Nan Goldin**, *Nan one month after being battered*, 1984



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>

Na fotografia abaixo, a artista sul-africana Zanele Muholi (figura 15), que dedicou longos anos a fotografar as subjetividades da população LGBTI+ de seu país, voltou-se para evidenciar traços de sua herança cultural, explorando a multiplicidade de seus próprios *selves* atravessados pela história pessoal, social e cultural. Zanele se posiciona como ativista visual antes de artista e, assim, cria camadas que penetram em seu trabalho.

Figura 15 - **Zanele Muholi**, *Kodwa I, Amsterdam*, 2017



Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-striking-monochrome-photographer-muholi-masterfully-explores-self-image>

A narrativa de si transforma-se em prática de liberdade de sujeita/o, plataforma de reconstrução da identidade. A escrita de si pode tomar a vertente de invenção da

própria subjetividade, a recusa de ser contada por outras vozes que não a própria. Margareth Rago (2013) se apodera da noção de escrita de si de Michel Foucault para entender de que forma um trabalho feminino autobiográfico pode atuar nessa libertação de sujeitas, pela recusa de uma subjetividade construída pela narrativa externa firmada em lógica de dominação. Em outras palavras, Rago propõe a autobiografia insurgente contra os sistemas de poder disciplinadores. É insurgente contra o aprisionamento de atuação do corpo feminino, contra as imagens de docilidade ou perigo profano, contra a alienação de si. Não há limites para a própria invenção nessa quebra de padrões. Margareth Rago pensa também sobre a prática dos antigos de cuidar de si a partir das concepções de Michel Foucault e, trazendo para o contexto dos feminismos e da autobiografia de mulheres, sugere a escrita de si como uma prática de liberdade das sujeitas.

Isso significa que, ao narrar sua trajetória, a sujeita se cria nesse processo, cartografa sua existência e engendra narrativa sobre as experiências. A escrita de si permite a criação de sujeitas autônomas, governantes de si. Ela abre espaço para a “invenção de nossos modos de existência, construídos a partir de outras relações de si para consigo e para com o outro, capazes de escapar às tecnologias do dispositivo biopolítico de controle individual e coletivo” (ROLNIK, 2016, p. 43). Ou seja, uma autobiografia feminina emancipa a sujeita em questão, possibilita a criação de si mesma, contrariando a tradição histórica de um Outro narrando os sujeitos não hegemônicos.

Trazendo de volta o objeto da pesquisa, acredito que a narrativa de si por meio do autorretrato some a essa ideia uma prática de autonomia dos corpos, pois o autorretrato configura uma invenção da visualidade de si. Esse processo, para Foucault (1992), necessita de uma intercalação com verdades antes ditas, e para a construção de uma imagem própria é preciso que haja o reconhecimento de outras, seja para tomar como verdade em concordância, seja em discordância. O que pretendo, com essa afirmação de Foucault, é relacionar a *Selvagem Sabedoria* de Oriana Duarte e a forma como ela adota o conceito da escrita de si ao reescrever o corpo feminino – o próprio corpo - a partir de outras obras que o narram. Ela une os processos heterogêneos de leitura e releitura e recolecção de esquemas já postos a uma recriação e apropriação destes mediante concepções próprias em modos de

subjetivação. Trago o trecho a seguir do texto *A escrita de si* (1992) para melhor compreensão dessa ideia:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo” (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (in vires, in sanguinem) (FOUCAULT, 1992, p. 134)

Assim, trazer o discurso para o próprio corpo aciona a localidade do saber. São mulheres narrando mulheres, buscando uma forma equalizada de representações da visualidade feminina numa tentativa de atenuar a desigualdade presente nessa relação sujeito-objeto. Sugiro, então, que narrar a si mesma permite que contemos nossa história do lugar de onde falamos, a partir das experiências que nos construíram enquanto sujeitos no mundo, dos esquemas de internalização e elaboração das relações de poder, entendendo como ele nos constitui e como é possível transformar essa experiência. Cito Donna Haraway para corroborar com aquilo que considero importante para essa questão:

Precisamos também buscar a perspectiva daqueles pontos de vista, que nunca podem ser conhecidos de antemão, que prometam alguma coisa extraordinária, isto é, conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação. (HARAWAY, 1995, p.25).

Por fim, trago Ana Mae Barbosa quando coloca que “Temos a obrigação social de lutar pela visibilidade da produção artística de alta qualidade de outras mulheres” (BARBOSA, 2017, p.11). Tomo essa ideia e aplico ao me colocar como mulher pesquisadora que analisa o trabalho de uma artista que, por meio de um palimpsesto, reescreveu o corpo feminino utilizando o seu próprio, raspando as significações anteriores desse corpo narrado por homens. Adiciono também, em concordância com Foucault (1979), que a quebra da lógica de poder no corpo do indivíduo é também uma forma de subverter o sistema, então, a subjetividade da artista em narrar a si mesma é a modificação cotidiana necessária da atuação política.

A primeira linha, linha dos afetos, é, como pudemos nos dar conta, invisível e inconsciente. Ela faz um traçado contínuo e ilimitado, que emerge da atração e repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados. Mais do que linha, ela é um fluxo que nasce “entre” os corpos.

(Suely Rolnik)

3 LINHA 1 - AS LINHAS DE PERCURSO DE ORIANA DUARTE

No capítulo anterior, situei um pouco como as mudanças sociais da segunda metade do século XX, associadas ao contexto histórico e econômico, refletiram e afetaram a arte, as portas que foram abertas à participação de sujeita/os, antes marginalizada/os nesse campo, e a inserção de questionamentos de cunho político e ativista pela prática criativa. Insere-se nesse âmbito a emersão das identidades criativas, a aproximação do espaço pessoal e político e o deslocamento do dispositivo tradicional de pintura/escultura/fotografia para também o corpo da artista. Essa introdução pretende situar onde se realiza o trabalho de Oriana Duarte e como sua produção se associa às circunstâncias da arte e da sociedade no período em que ocorre, a pós-modernidade.

A massificação e a reprodutibilidade técnica advindas da industrialização no eixo hegemônico ocasionaram um estado de crise na arte. Questionava-se qual seria o papel e a relevância de artista em um mundo onde o real poderia ser perfeitamente reproduzido através da máquina fotográfica. De modo a não ruir a relevância artística, institucionalmente foi criado um estatuto de singularidade, evocando a genialidade e a excentricidade do artista moderno por um princípio de originalidade, carregando de significados a imagem do artista no imaginário comum (HEINICH, 2005). Assim, o estatuto de singularidade do artista absolutamente original se torna o marcador do diferencial a apartar artistas de reprodutores técnicos num movimento de ressuscitar a importância da arte em um mundo mecanizado e industrializado. Essa ideia apesar de mítica permitiu a abertura do terreno para o desenvolvimento da persona de artista (KRAUSS, 1986).

Por um lado, na modernidade, conhecemos a figura do artista autêntico numa jogada estratégica de sobrevivência da arte na sociedade, derivada da necessidade de adaptação ao novo tipo de pensamento e de mercado. Em contrapartida, a pós-modernidade mantém a identidade de artista, porém apresenta o desenvolvimento de artistas insubordinada/os, contestadora/es da ordem vigente e fugitivos da arte mercadorizada e distanciada da realidade social. Apresenta-se, então, o momento em que o corpo de artista passa do status de objeto a suporte de expressão artística, possibilitando o crescimento de formas não vendáveis e não objetificáveis de arte, a exemplo da *performance* que tanto explorou e aprofundou esta temática (ARCHER, 2001).

Enquanto no capítulo anterior traçamos o mapa das estruturas sociais pertinentes à compreensão da obra *Selvagem Sabedoria* e sua relevância no íntimo da discussão que se desvela, agora será desenhada uma cartografia que põe no centro a micropolítica na biografia e subjetividade da artista responsável pela obra, buscando articular a importância da identidade da artista no processo de escrita e governabilidade de si em um fazer artístico potencialmente subversivo diante das estruturas patriarcais de poder acima apresentadas.

O plano micropolítico, segundo Suely Rolnik, configura "as questões que envolvem os processos de subjetivação em sua relação com o político, o social e o cultural, através dos quais se configuram os contornos da realidade em seu movimento contínuo de criação coletiva" (ROLNIK, 2016, p. 11). Ainda sob a ótica da autora, emancipar a identidade micropolítica é o maior ato de insurgência dentro de sistemas que buscam a docilidade daqueles não dominantes, é o que permite que a/o sujeita/o "deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência" (ROLNIK, 2016, p.11/12). Ou seja, uma artista mulher que adota a própria vida como forma de arte e centra no corpo metamórfico essa narrativa de si, apresenta-se integrada a essa ideia de insurgência da vida cotidiana e governabilidade de si, que é tão importante na subversão dos esquemas patriarcais, sob a ótica que trago nesse texto.

É com essa relação identitária crucial na temática da dissertação e na instituição artística que discorro neste capítulo sobre a trajetória de vida de Oriana Duarte. Trago sua biografia, perpassando por sua carreira acadêmica, referenciais teóricos e percurso artístico, entendendo que o fazer e a escrita não se encontram de forma alguma dissociados de quem somos.

3.1. A COISA EM SI E A VIDA ARTISTA

Oriana Maria Duarte de Araújo nasceu em Campina Grande, no estado da Paraíba, em 1966, tendo parte de sua infância passada em Brasília e posteriormente no Recife. É artista visual, pesquisadora e ocupou, até pouco tempo atrás, a chefia do departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

O contato com a arte parece remontar à infância, sendo essa relação com a pesquisa e a arte intrínseca a sua formação de sujeita desde muito cedo. A artista

relata em entrevista sempre ter sido vista como alguém que gostava de estudar, além de ter participado na adolescência de uma bienal infanto-juvenil de artes na cidade do Recife. De algum modo, a pulsão criativa e investigativa atravessa sua identidade intimamente, como se não fosse possível lembrar-se da existência sem criação. Oriana relata que não pode traçar um estopim, um momento inicial que a aproximou da arte, de forma que essa relação sempre pareceu algo naturalmente próxima. Ao longo da graduação em Desenho Industrial (entre 1984 e 1990), participou de oficinas de litogravura e metal, além do hábito de grafitar em casas noturnas e outros ambientes, mantendo contato constante com formas de criação por dispositivos variados.

Sua vasta experiência criativa dispõe de certa visibilidade institucional, algo que considero interessante apresentar por refletir um reconhecimento artístico importante para artistas mulheres que, diante das condições trazidas no capítulo anterior, tiveram sua relevância histórica ocultada dos registros e muitas vezes desencorajadas pela moral social. Há pertinência em trazer a legitimação da artista por duas principais razões: a primeira diz respeito ao aumento da possibilidade de participação, legitimação e registro de artistas mulheres promovido nesse campo da pós-modernidade, o que possibilitou não só a visibilidade, mas o discurso subversivo presente nessa obra e tantas outras; e a segunda, ao impacto que esse trabalho apresenta justamente por estar validado e inserido nessa instituição.

Em sua carreira, carrega na bagagem uma série de performances e produções expostas em museus e galerias. Exemplos disso são: *A coisa em si*, apresentada no Instituto de Arte Contemporânea-IAC/UFPE (1997); *Ver e verso Pernambuco*, no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães/MAMAM (1997); *Selvagem Sabedoria* (2004), exposta na Torre Malakoff, no Recife-PE, entre 15/10 e 14/11 de 2004 e atualmente parte de acervo particular; *Os riscos de E.V.A.*, no Paço das Artes, em São Paulo-SP (2006); *Sujeito corpo*, no Sesc-Pompéia (2010); *Plus ultra: nós errantes*, Santander cultural, no Recife-PE (2011); *Caos e efeito*, no Instituto Cultural Itaú, em São Paulo-SP (2011); *Transperformance*, no Oi Futuro, no Rio de Janeiro-RJ (2012); *Nós errantes, escritos de existência + falas de uma artista*, em MAM/Salvador-BH (2013); *Pororoca*, em Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro-RJ (2014); participação no evento *Art from Pernambuco*, na Embaixada do Brasil em Londres-UK (2015), entre outras.

Aprofundo a análise realçando o teor autobiográfico presente nos trabalhos acima. Em cada um, a artista carrega experiências pessoais, seja de luto, seja de memória, de investigação ou extrapolação. Trago como exemplo a experiência-performance *A coisa em si* (entre 1997 e 2002)¹⁵, na qual prepara e toma sopas de pedras de locais visitados antes e durante a performance. O processo inicial do recolhimento das pedras a serem transmutadas em sopa ocorreu na Paraíba, em uma região frequentemente visitada por ela na infância, num gesto de resgatar e incorporar memórias e vivências antigas. O corpo vai além da expectativa alimentícia, dos materiais propícios à digestão humana. A sopa mistura as pedras recolhidas na mesma cidade em que será tomada e em cidades anteriores. Os locais estão mexidos, revirados – um lugar não é o mesmo que o outro, o corpo que recolhe não é o mesmo que ingere. É como pôr-se no devir da metáfora de Heráclito, em que “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio pois a substância mortal jamais se mantém duas vezes no mesmo estado” e “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (apud MARTINS, 2007, p. 60). Portanto, há uma potência nessa performance dada a transgressão dos lugares, do corpo e das coisas, do corpo que digere terra, digere lugar, e a artista metamorfoseia em terreno, rocha. Corpo presente metaboliza coisa passada.

Nesse sentido, Orlando Maneschky, em seu artigo *A coisa em si do viver: a arte de Oriana Duarte*, coloca que a artista “articula uma complexa discussão sobre territorialidades, deslocamento e acúmulos. (...) alimenta-se de uma soma de tempos, de experiências, de lugares pelos quais atravessou e foi atravessada” (MANESCHY, 2014, p. 203).

¹⁵ Figura 15

Figura 16 - **Oriana Duarte**, *A coisa em si*, 1998



Fonte: <http://experienciamazonia.org/site/oriana-duarte.php>

Outra experiência-performance pertinente que apresento é a série *Querer Viver* (2004), parte do processo de elaboração d’*Os riscos de E.V.A* e de *Plus Ultra*, em que há um mergulho nos sentimentos de angústia e sofrimento diante do luto. Nas palavras da artista, a série *Querer Viver* – incluindo a obra *Selvagem Sabedoria* – foi “uma pancada”¹⁶. Essa série, segundo relata, brotou da justaposição de processos simultâneos, derivados da banalização dos corpos na mídia – em especial do feminino –, de angústia e sofrimento diante de uma perda, da tentativa de contornar a morte inflando o próprio corpo de vida, como um grito de existência e sobrevivência. Daí o nome “querer viver”. A morte se transforma em vida nesse trabalho, o medo diante da perecibilidade do corpo se converte em enfrentamento. Novamente aparece o desejo, a fome de viver atravessa o corpo e cria. A união desses fatores resultou na força tanto de *Querer Viver* como d’*Os riscos de E.V.A*. Intercalando questionamento e ação, Oriana Duarte decidiu preparar-se física e psicologicamente para realizar alguns esportes radicais, “um salto (no vazio) de bungee jumping, uma descida (numa rocha) de rappel e uma subida (em paredão íngreme) de escalada” (DUARTE, 2008a, p. 1999).

¹⁶ Oriana Duarte em entrevista

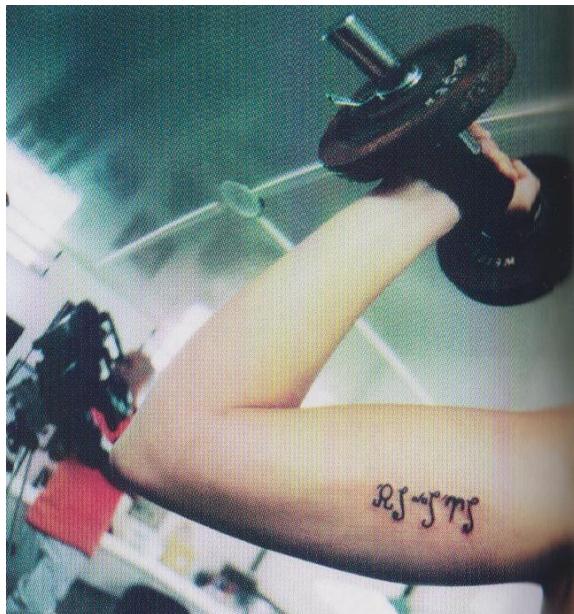
Figura 17 - **Oriana Duarte**, *Os Riscos de E.V.A. I: Salto de Bungee Jumping sobre o Rio São Francisco*, 2004
Foto: Patrícia Correia



Fonte: TEJO, Cristiana. Salto no Escuro, 2011.

O preparo incluiu acompanhamento nutricional, *personal trainer* e psicológico. O corpo e a mente atravessaram profundas transformações e mutações naquilo que ela nomeou “laboratórios de superação” (DUARTE, 2011, p.70).

Figura 18 - **Oriana Duarte**, *Riscando E.V.A. em mim*, 2004
Foto: Liz Donovan



Fonte: TEJO, Cristiana. Salto no Escuro, 2011.

Destaco nesse momento o laboratório de superação de medos, primordial na elaboração da *Selvagem Sabedoria*, autorretrato com uma cobra-cipó que fez morada em sua casa durante duas semanas até o momento da fotografia. Artista e cobra

viveram juntas, camuflaram-se diversas vezes em sonhos e desenhos, para, então, tornarem-se criaturas de uma obra.

A poética de Oriana Duarte parece alinhar-se ao desejo fluido, que atravessa a/os sujeita/os e gruda temporariamente em planos visíveis – máscaras. O corpo gruda no edifício, na cidade, no barco, no remo, cobra. Animaliza-se e depois não mais. Ele está em constante transformação, permitindo que formas de existência ganhem sentido e o percam. Ocorre que os afetos que escapam são intangíveis, portanto incontrolláveis, ao que Suely Rolnik comenta:

É que enquanto se está vivo não se para de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) e com corpos que se tornam outros. Isso implica, necessariamente, novas atrações e repulsas; [...] afetos que escapam, traçando *linhas de fuga* – o que nada tem a ver com fugir do mundo. Ao contrário, é o mundo que foge de si mesmo por essa linha, ele se desmancha e vai traçando um devir – devir do campo social (2016, p.49).

Esse é o trunfo da identidade flexível e fluida; é metamorfosear-se imprevisivelmente, insubordinadamente. Enquanto ela se biografava, coordena e domina seu corpo, sua visualidade, não há outro que lhe nomeie. A artista se coloca como Dr. Frankenstein de si mesma¹⁷, coleta partes de existência para transformar em forma de vida. A galvanização necessária na animação da criatura em *Frankenstein*, publicado por Mary Shelley em 1818, é tomada como análoga ao ímpeto criativo, a energia necessária para transmutar um trabalho de arte. Em outras palavras, ser Dr. Frankenstein de si mesma não é outro que não o processo de escrita de si, no qual a criatura/obra de arte é ao mesmo tempo parte de quem cria, uma externalização dos desejos internos. Salvas as devidas proporções ficcionais e fantasiosas na poética de *Frankenstein*, existe nessa relação a superação das condições naturais do corpo e a desordem das regras sociais pré-estabelecidas através de um processo de criação de algo além de si, porém ainda em si.

Essa escrita de si vivida por Oriana se concatena profusamente àquilo que Michel Foucault entende por estética da existência e arte como forma de vida. Uma vida artista é uma vida com ética própria, investida em si mesma e que desloca a arte de um objeto palpável, vendável, útil. A ética da vida artista configura discurso político na prática de Oriana Duarte. Faz parte de sua transgressão viver imersa nesse processo, ocupando espaços que supostamente não deveria ocupar, metamorfoseando-se em formas destoantes das expectativas tradicionais. Nessa

¹⁷ Oriana Duarte em entrevista

perspectiva, Margareth Rago toma emprestada a noção da *parresia* – a fala franca ou a verdade de sujeito – elaborada por Foucault, para pensar como o discurso feminista e aquelas que o adotam podem ser vistas como parresistas da atualidade, assumindo todos os riscos e perigos associados a essa coragem da verdade, de uma vida livre, autônoma e insubordinada na constituição e elaboração de uma prática de liberdade e subjetivação (RAGO, 2013).

No momento da narrativa, a escrita de si assume o caráter de subjetivação. A artista cria a si mesma enquanto expressa em performance, fotografia, dissertação, tese, entre outras, revelando “uma das atividades constitutivas das ‘artes da existência’, isto é, como uma das tecnologias pelas quais o indivíduo se elabora nos marcos de uma atividade que é essencialmente estética” (FOUCAULT, 2004 apud RAGO, 2013, p. 50).

Ora, a transmutação de um sentimento, experiência, ideia em expressão artística exige um mergulho em si para inventar uma ética pessoal, elaborada a partir de noções próprias adquiridas pelo investimento na auto-atualização mediante elementos presentes na experimentação da vida-no-mundo – encontros com indivíduos, objetos, sentimentos (FOUCAULT, 1999c). É assim que Oriana Duarte incorpora a arte de viver e o domínio de si; arte e vida formam um conglomerado, não pode existir obra sem experiência, a criação pulsa vida e desejo. Existe em seu trabalho um corpo/mente desejante e cheio de potencialidades, ele vibra no encontro criativo. O corpo feminino assume em seu trabalho o governo de si, se confessa enquanto se constrói, cuida de si mesmo e nessa atividade desloca o corpo outrora descrito como mercadoria em corpo ético, pensante e atuante. Reconfigura o corpo de doutrina em corpo de desejo e corpo de verdade.

3.2. DOS HETERÓCLITOS À SUJEITA CIBORGUE

A artista flutuante alimenta concomitantemente à produção artística uma carreira acadêmica iniciada entre Desenho Industrial e Artes Plásticas, continuada em Comunicação e Semiótica e consolidada em Design, possuindo graduação em Desenho Industrial pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo (PUC/SP)¹⁸ e compondo atualmente o quadro docente do Departamento de Design da UFPE. Nessa trajetória, Oriana relata em entrevista a sensação de não pertencimento. Diz que não se adequava aos moldes do curso, pois não pertencia – segundo parâmetros do departamento – nem ao desenho industrial nem às artes plásticas, como se vivesse desterritorializada e flutuante entre áreas. Em suas palavras, “não tinha muito lugar nem para o meu pensamento e nem para o meu fazer”¹⁹.

Essa “salada mista” acadêmica, como ela própria nomeia, é colocada sob uma luz relevante por trazer um aspecto muito peculiar da artista, que considera seu percurso como pertencente a uma “zona de fronteira” por constantemente circular entre campos diversos do saber (CARVALHO e ZACCARA, 2009). Vejo esse não-lugar como acontecimento constante em seu trabalho, que repetidamente busca experiências espaciais, como ao escolher transformar o corpo em espaço físico, trazendo obras que posicionam o corpo-cidade, a exemplo de *Playground* (1995), em que produziu instalações que refletiam a forma com a qual se relacionava com a cidade do Recife, ou a experiência de tornar-se edifício, vista em *Dos Heteróclitos* (2000).

De fato, o corpo híbrido se repete em seu trabalho, transmutando-se de corpoambiente a corpoedifício, corpobarco, corpoescuta, em movimentos que extrapolam a limitação de mecanismos biológicos restritivos de possibilidades identitárias e corpóreas. Na verdade da artista, não existem limites para a experiência no mundo, as identidades estão imersas em tantos campos quanto possível numa existência ciborgue. Ser ciborgue não é ser desumano, mas sujeito além de si.

Donna Haraway (2009) coloca as identidades pós-modernas como integradas às tecnologias que superam a limitação da condição humana. Humano e máquina se unem em uma nova identidade sem territórios originários, sem um organismo determinante. Vejo aqui congruências com a perspectiva de Oriana Duarte não necessariamente por uma relação tecnológica digital, mas por tecnologias de extensão da própria existência. Por meio das máquinas de musculação, modifica a estrutura muscular pré-determinada, torna-se mais forte em ordem de conectar-se ao remo e tornar-se corpobarco: “alguém nota que sou um barco?”²⁰ (DUARTE, 2013, p.

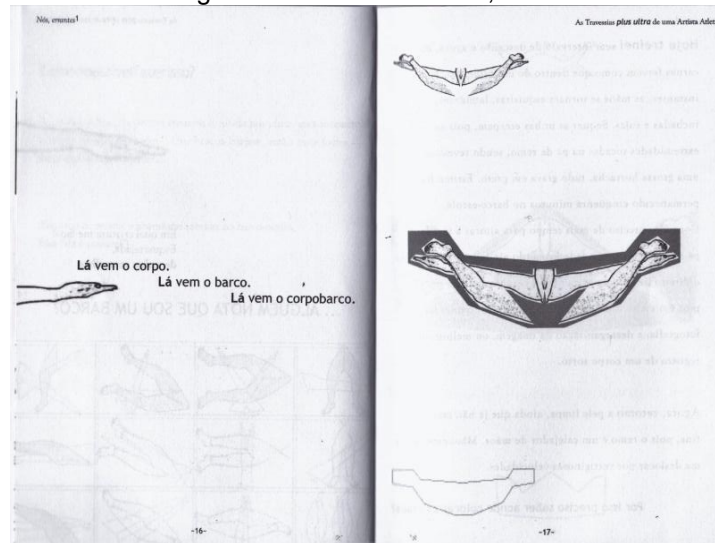
¹⁸ Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2990505/oriana-maria-duarte-de-araujo>

¹⁹ Oriana Duarte em entrevista

²⁰ Figura 19

15). O corpo torna-se para ela uma possibilidade de ultrapassar limites, como no trecho “meu corpo de superação, afora os elementos acoplados à sua forma, bem consegue ir mais além” (DUARTE, 2013, p.46).

Figura 19 - Oriana Duarte, 2013



Fonte: As travessias de Plus Ultra livro I (2013)

Em um diálogo com o tempo da pesquisa e do período de atuação da artista, essa fronteira pertence a uma configuração muito própria da pós-modernidade, quando o discurso e o sujeito não mais se fincam a uma origem estática, mas tornam-se fluidos o suficiente para ligar-se a campos diversos. Essa fluidez, segundo Donna Haraway (2009), concede grande perigo aos sistemas de dominação por esquivar-se das categorias anteriormente criadas a serviço de manutenções de poder. Se as identidades políticas não pertencem a lugar nenhum, quem as governa? Ao passo que a artista se reconhece nessa identidade de fronteira, coloca-se em contato com a desconstrução contemporânea dos saberes dominantes, posicionando-se enquanto sujeita ativa, estabelecendo, assim, um diálogo de subversão de estruturas precedentes.

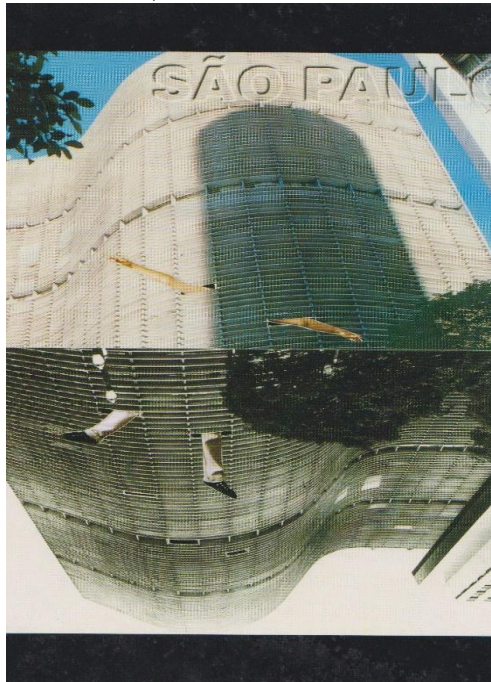
A proposta de pensamento científico pós-moderno de Donna Haraway pauta-se justamente na desconstrução da produção de saberes rígidos e categóricos vigentes na ciência moderna. A união de saberes múltiplos proporciona devires plurais. Nesse aspecto, a arte contemporânea formada de acontecimentos simultâneos desalinhados – porém não menos conectados - assemelha-se a essa tendência violadora do código tradicional.

Proponho, agora, o mergulho na experiência-performance-dissertação *Dos Heteróclitos* (2002), sobre o período em que habitou o Edifício Copan na cidade de

São Paulo, estabelecendo um contato entre corpo e espaço urbano, imersão de si num monumento, tornar-se parte deste (figura 20). No referido trabalho, ela desenha conexões que se fazem nos entre-territórios de humano e construção, deslocando os sentidos tanto da forma do corpo como da funcionalidade e da forma dos objetos de arte. Nesse sentido, Fernando Cocchiarale observa:

Os Heteróclitos de Oriana Duarte vêm sendo produzidos pela confluência provisória de materiais e de objetos tão próximos aos de nosso dia a dia e tão distantes daqueles reconhecidamente artísticos, que muitos não conseguem neles perceber um novo sentido estético (2002, p.8)

Figura 20 - Oriana Duarte, *Imersa em um monumento: "Portas"*, 2000



Fonte: Dos heteróclitos enquanto campo de ação, 2002.

Assim, estabelece-se a fuga da norma padrão sobre os corpos, adotando um corpo híbrido de uma identidade pós-humana e pós-moderna, como bem defende Donna Haraway em *O manifesto ciborgue* (2009), inicialmente publicado em 1991. Sua ideia era desestabilizar as estruturas vigentes até então ao formar identidades fronteiriças que fujam dos territórios fixos. Essa vivência ciborgue encontra-se amplamente presente num corpo-edifício, que se estende para além de si, configurando uma possibilidade transgressora. Novos corpos, novas regras.

A própria ideia de heteróclito que Oriana explora nessa experiência-performance-dissertação é uma existência ciborgue. O heteróclito, segundo teorizado por Michel Foucault (1999c), representa uma impossibilidade de nomeação fixa, uma inquietude que abre espaços para desenvolvimentos flutuantes. Nas palavras do

autor: “As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham” (p. 12). Logo, a noção de heteróclito é devorada e forma outras camadas de percepção de mundo, narradas no trecho:

Desde esse momento Foucault fez-se da “vassoura de bruxa” com a qual sobrevoei paisagens, até então, insuspeitas de existir. O “heteróclito”, como ele propôs, adentrou em mim, pois passei a ver o mundo por outra lente, pela qual enxerguei um campo possível a uma experiência de corpo diferenciada, e dada, imaginei, pela ausência de gravidade (DUARTE, 2012, p. 37).

Assim como a micropolítica, carregada de afetos e desejos que atravessam e compõem os sujeitos, Oriana Duarte vive em desejo, o que faz a arte brotar. Em artigo sobre a artista, Luiza Jatobá escreve:

Oriana deseja: fragmento alegre e cúmplice do mundo. E propõe subversões no corpo, na cidade, no espaço. Propõe que sejamos pedaços flutuantes, furados, revidrados, mutantes; mas desejantes. E navega nos vais e vens do desejo (JATOBÁ, 2002, p.11).

O desejo na perspectiva de Suely Rolnik (2016) é movimento, é força de ação que atravessa e ativa o corpo vibrátil, aquele que sente com o mundo e realiza-se através da conexão, seja qual for – erótica, estética, existencial. Numa perspectiva flutuante e ondulatória, o desejo pode assumir formas variadas, manifestar-se tão diversamente quanto possível e, dentro dessa fluidez e efemeridade, a/o sujeita/o pode grudar, gorar – rejeitar – e desgrudar de qualquer máscara. O corpo pode se identificar com qualquer representação, inclusive um corpo-edifício.

Em um momento, há o desejo de tornar-se edifício, imergir em um monumento; em outro, há o de tornar-se barco, remo. O desejo de Oriana é o campo de ação que conduz às manifestações materiais em seu trabalho, como a própria apresenta em *Dos Heteróclitos: enquanto campo de ação*: “impossibilidade de mapeamentos fixos = ativa-se obsolescência da estrutura. Quando não suporta supera, tudo vai para fora e o corpo emerge na superfície” (DUARTE, 2002, p. nd). Tudo ocorre no campo da dispersão, tudo ocorre entre lugares ou em lugar nenhum.

O que considero mais importante na elaboração da identidade ciborgue que encontro no trabalho de Oriana Duarte é discutir o fazer arte e viver arte de uma mulher que domina as metamorfoses do próprio corpo e desafia a ordem vigente dos corpos femininos. O autorretrato ocupa aqui a associação imagética dessa escrita de si foucaultiana, a independência de sujeito promovida pela individuação e controle desse discurso. Oriana desafia a mercadorização desse corpo erotizado na narrativa

eurocêntrica da História da Arte ao transfigurá-lo em objetos, lugares, animais e em si mesmo. Aciona as tecnologias de extensão da humanidade e surpreende as expectativas e regras.

3.3 PLUS ULTRA: UM CORPO QUE NÃO É SÓ UM CORPO

O pensamento tradicional considerou corpo e mente como entidades distintas e desconexas. Nessa divisão, ao primeiro, caberiam as emoções, as sensações e a irracionalidade da matéria à medida em que, ao segundo, caberia o pensamento e a racionalidade, atributos de maior apreço. A exemplo disso, na filosofia socrática o corpo era visto como a prisão da alma, matéria profana e fadada ao perecimento e receptáculo de materialização de ideias (JESUS e PINTO, 2000). Penso, então, sobre como essa perspectiva reflete as concepções tradicionais de um feminino ligado ao corpo reprodutivo, ao corpo objeto de desejo em contraponto à mente masculina, ligada à tomada de decisões e ao desenvolvimento intelectual, crenças aqui já citadas como intrínsecas à constituição da sociedade do eixo hegemônico. Aqui, articulam-se as ideias até então elaboradas acerca da objetificação desse corpo feminino na arte e a descrença nas competências criativas de toda uma categoria de sujeitas. Em contraste, a artista rema contra essa correnteza, incorporando o pensamento contemporâneo na união corpo-mente em que um não existe sem o outro. O corpo explode os processos maturados na psique, não existe criação sem sentimento e elaboração.

A figura do corpo transgressor oferece também um corpo de múltiplas possibilidades. Retornando às composições heteróclitas, o corpo transgressor se faz absolutamente controverso às proposições de corpos dóceis. Descaracteriza mesmo a gramática dos sujeitos, convertendo o corpo adjetivo descritivo em sujeito de desejo e verbo de ação. As performances de *A coisa em si*²¹ (1997) ou *Experimentos de voos artísticos* (2005) são exemplos de metamorfose do corpo passivo em corpo ativo, deslocado do patamar das expectativas alheias para o do controle de si.

A ingestão da sopa de pedras e a alteração da estrutura muscular correspondem à metamorfose supracitada. Em *Playground* (1995), um de seus primeiros trabalhos, a artista realiza uma série de leituras sobre seu corpo em relação

²¹ Performance realizada pela primeira vez em 1997, segundo a própria artista.

com a cidade do Recife, fazendo seu primeiro palimpsesto ao conceber a figura do *Homem Vitruviano* (1490), de Leonardo da Vinci, com seu próprio corpo. Ela raspa a representação desse corpo ideal do homem – sujeito humano – alocando seu próprio corpo de forma andrógina no centro dessa imagem, virado de cabeça para baixo. Nesta obra, ela busca desarrumar as noções de perfeição e imperfeição, proporcionalidade e perspectiva, aspectos importantes na arte tradicional eurocêntrica e revolucionários no Renascimento, que neste trabalho contemporâneo se colocam a serviço da desconstrução, perturbando as regras outrora tão bem fixadas, numa “coisa meio bruxa também, de cabeça para baixo. Era a minha ideia fazer essa alusão, as medidas perfeitas da imperfeição que eu estava mostrando”²².

A mutação desse corpo ainda corrompe a dualidade construída sobre a figura feminina, tanto da fragilidade e da pureza como do pecado e do desejo. Ela não se apresenta nem como um nem como outro, mas cria uma terceira, quarta e quantas possíveis representações. Não se trata de corresponder a uma identidade pré-programada, mas a se constituir na criação de outras formas identitárias.

De vários modos, os sistemas de dominação – assim como o patriarcado e suas ramificações – desejam minar o corpo vibrátil, o corpo que vibra em si e com outros, que sente e se conecta orgânica e politicamente com o mundo. Isso ocasiona, na estratégia conservadora que perpassa a aniquilação da criatividade, o silenciamento dessa figura (ROLNIK, 2016). O mapeamento claro das categorias confere uma espécie de segurança a esse sistema, permite-o ter sob o radar todas as formas nomeadas de existência, algo como o que Foucault levanta em *História da Sexualidade* (1999a) ao destrinchar a vontade de saber como prática de controle das possíveis formas de sexualidade a partir da produção de saberes institucionais sobre elas. A sexualidade feminina descrita como normal é aquela ocorrente na privacidade do lar e dentro do matrimônio, o desejo fora dessa lógica habita um desejo dissidente, até mesmo histórico (FOUCAULT, 1999a). Posto isso, propõe-se que identidades construídas instavelmente e desterritorializadas de categorias pré-definidas se tornam indesejadas pela lógica de dominação dada sua natureza evasiva.

Revelar o trabalho artístico de Oriana Duarte como autobiográfico e fincado em experiências de vida e processos psíquicos promove a conexão com a perspectiva da importância da subjetividade e subjetivação como alternativa para desestruturação da

²² Oriana Duarte em entrevista, 2019

ordem vigente. Ela traz, pois, um corpo vibrátil que deseja, cria e que se escreve nesse processo. Um corpo insubordinado a outrem e governado por si.

De forma visceral, a artista entrega-se a um estado de emergência em que “se eu não fizesse, eu morreria”²³, e a arte torna-se experiência de catarse. Segundo o dicionário *Michaelis*, a palavra catarse deriva do grego *kátharsis*, que em português traduziria como “purificação”²⁴. Filosófica e psicologicamente, o processo de catarse pode ser entendido como “descarga emocional de conteúdos afetivos ou libertação da alma através de purgação de sentimentos angustiantes”²⁵. A artista considera a maturação do sentimento como parte do processo criativo, saturando as ideias e as sensações até uma exaustão que pede vazão. Nesse processo, alguns trabalhos possuem diversas etapas (como *Os riscos de E.V.A* e a série *Querer viver*) e passam por anos de incubação até o momento em que explodem para o mundo.

A criação se apresenta como vazão à pulsão, a um desejo de criação como um grito de sobrevivência. Trago um trecho retirado de uma das entrevistas realizadas com Oriana Duarte para ilustrar a força do desejo em sua prática: “Se você não faz, você morre, pira, enlouquece, enlouquece legal. As imagens têm de sair, elas são brutais, elas têm força, as sensações são... se não acontece a saída, você morre”²⁶.

Nesse sentido, vejo a união corpo/mente numa realização material cuja plataforma é o próprio corpo a partir de ideias e pensamentos que se alimentam mutuamente. Figura aqui a desconstrução das dualidades e embaraço das fronteiras tão bem delimitadas no mapa. A cartografia de Oriana se faz com a transmutação dos afetos em obra de arte, desenha-se em cada obra e em cada corpo modificado. Ela devora as pré-concepções do que é um corpo e, especialmente, do que é um corpo feminino. Em contraste com a lógica patriarcal vigente, um corpo feminino que pensa e age constrói uma possibilidade subversiva.

A artista comenta a aproximação com o “lugar da mulher” na arte ao investir na exploração e extrapolação do próprio corpo na prática artística. O trabalho da artista mulher, para Oriana Duarte, não é fácil. Ele carrega consigo uma série de silenciamentos, questionamentos, incredulidade que ela percebe serem relacionados justamente a seu gênero.

²³ Oriana Duarte em entrevista

²⁴ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/catarse/>

²⁵ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/catarse/>

²⁶ Oriana Duarte em entrevista

Uma experiência importante nesse aspecto ocorreu durante os preparativos de *Os riscos de E.V.A.*, quando o treinamento físico foi sugerido como disfarce para um cuidado padronizador do corpo, de alcançar uma forma física desejável segundo parâmetros patriarcais, o que a levou ao questionamento: “se fosse um homem fazendo, isso aconteceria?”²⁷. Surge um conflito entre subjetivação e sujeição, entre a motivação da própria artista na realização de um trabalho *versus* a percepção de tal ato por outrem. Reflito e trago a pergunta: por que o cuidado de si num corpo feminino associa-se de pronto à sujeição padronizada? O condicionamento físico necessário para performar esportes radicais é confundido aqui com tentativas de ter “um corpão” (sic.)²⁸, de usar a *performance* artística como pretexto para adquirir um corpo moldado aos parâmetros de beleza patriarcal, numa visão que pretende inserir um corpo insubordinado nas regras de normatização dos corpos.

Alguns anos mais tarde, Oriana Duarte mergulhou em outro processo de treinamento e preparo físico no aparelhamento de *Plus Ultra* (2006-2013), performance-tese na qual a artista remou em cinco regiões brasileiras por diversos rios, iniciando em Manaus, no Rio Negro (Figura 21).

Figura 21 – Oriana Duarte



Fonte: Catálogo da exposição Plus Ultra (Nós, errantes) do Santander Cultural, 2011

Como de costume em suas empreitadas artísticas, houve um intenso treinamento psicológico, fisiológico e físico em ordem de tornar-se apta a enfrentar as águas e o

²⁷ Oriana Duarte em entrevista

²⁸ Oriana Duarte em entrevista

remo, a solidão e a transformação do corpo, a conexão com cidades, objetos e consigo mesma. Como parte desse processo, ao longo de quase um ano, a artista compareceu à garagem de remo de um clube onde, entre trinta e um frequentadores, era a única mulher, fator que incitava sensações de inadequação, confronto, incômodos e vigilância constante. No livreto 4 de *Nós, Errantes* (2013), a artista comenta a diferenciação entre gêneros como fator imperativo nas relações humanas, como trago no trecho a seguir:

Mas não demoro entender que a constante vigilância sobre mim, seja uma das expressões ao incômodo causado pela presença feminina nos treinos. Assim, pela primeira vez, admito experienciar a diferenciação entre gêneros, o sexismo, como fator imperativo dos modos regentes de um lugar ao qual me colocara. Penso estar em outro planeta, e quase desisto de tudo. Antes de dormir, sempre me pergunto: como posso trabalhar em um ambiente explicitamente misógino? Contudo, a busca de uma experiência estética ampliada (plus ultra), me mantém entre um rio sujo, uma garagem de remo e estranhos (DUARTE, 2013, p. 18 l. 4).

O que a experiência relatada em *Nós, Errantes – escritos de existência e falas de uma artista* (2013) permite observar é a estranheza causada pela presença feminina em atividade destoante das expectativas – um corpo feminino investido em aprimoramento muscular com um objetivo atlético-artístico muito além da estética e beleza. Aqui entra novamente o jogo dialético: um corpo que ocupa um lugar ao qual supostamente não pertence, que performa aquilo que supostamente não lhe cabe.

A partir disso, insiro o que Foucault entende por corpo e poder e a aparente confusão que esse cuidado de si na vida artista de uma mulher pode causar ao observador desavisado. Para Foucault (1999b), um dos efeitos do poder no corpo se relaciona à regulamentação deste por meio do investimento no aprimoramento, como a dieta, o desenvolvimento muscular e a exaltação de um corpo belo e saudável. Esse tipo de efeito do poder pretende condicionar os corpos a se sujeitarem às normatizações estabelecidas, a promover uma busca incessante ao pertencimento às regras, subordinando as práticas de cuidado de si a exigências externas. Diante disso, o corpo autônomo provoca diretamente os mecanismos de poder, insurge diante das práticas de controle e possibilita fissuras na base estrutural das opressões. É relacionado a essa forma de pensamento que o conflito relatado acima atua: o corpo autônomo sofre investidas de se subordinar às normas de cuidado impostas externamente, em vez de reconhecimento da autonomia.

O corpo feminino como comodidade cultural e terreno de regulamentações aparece como um dos pontos centrais desse texto. Essa tradição de exercício de poder através

da construção de saberes limitantes e redutores da potencialidade de sujeitas reverbera não só na teorização apresentada no capítulo anterior como também na vida de Oriana Duarte, que reflete sobre a dificuldade em ser artista mulher articulando com dificuldades na própria existência cotidiana e pondera como a sujeita mulher recebe exigências e demandas sociais de pertencimento a essa categoria domiciliar e privada ainda hoje. Segundo a artista, o corpo feminino é o mais decodificado ao longo da história, o mais submetido às normatizações.

Nesse sentido, Susan Bordo (1997) comenta como a normatização do corpo feminino tem sido uma das formas mais duráveis do exercício de controle social. Sua força reside no jogo (nada) sutil de modulações do desejo, direcionamento da energia psíquica e afetiva e condicionamento simbólico do que é um corpo aceito – um corpo dócil e subordinado.

A experiência de ser uma artista em uma instituição patriarcal torna impossível não pôr em destaque o gênero, especialmente porque os modos de vida de artista atravessam de várias maneiras a obra. A própria artista coloca em entrevista situações em que foi silenciada em palestras e exposições, em um sistema que atua não pela inércia dos corpos, mas forças contrárias, como é possível identificar no trecho:

Eu não acho uma coisa fácil, para a minha geração nem um pouquinho, a gente nem percebe o quanto tem de peso contrário, puxada contrária de não aceitação, com o tempo é que você percebe, eu pelo menos passei um bom tempo para entender por onde você é pego (...) (DUARTE, 2019)

Se na física a força representa “qualquer causa capaz de produzir ou acelerar movimentos, oferecer resistência aos deslocamentos ou determinar deformação dos corpos”²⁹, no campo dessa pesquisa entendo como as instituições sociais que modificam a livre-expressão de corpos autônomos limitam as direções que este corpo pode seguir e a distância que pode percorrer. A força de atuação corporal parece ser guiada por uma série de impregnações partidas de expectativas sociais de papéis a desempenhar, e, como já visto anteriormente, o corpo feminino não foi socialmente encorajado a ser ativo e autônomo.

Os limites do corpo feminino, segundo Susan Bordo (1997), têm sido escritos historicamente e estão diretamente ligados aos padrões ideológicos de feminilidade de cada época, refletindo uma necessidade de homogeneização e suprimindo diferenças essenciais presentes nas diversas raças, classes, etnias, sexualidades –

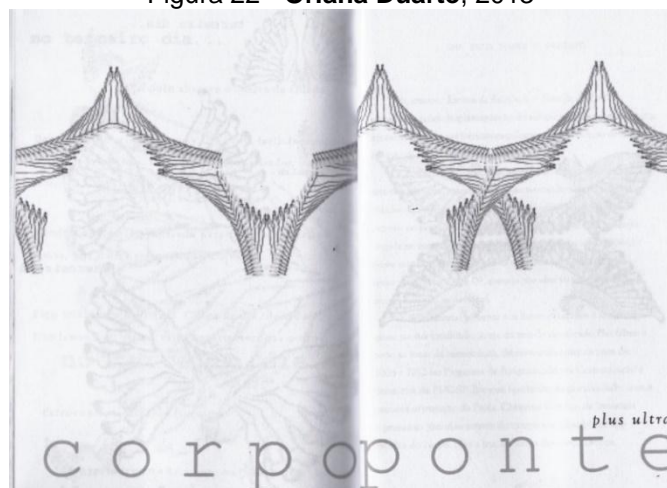
²⁹ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/for%C3%A7a/>

subjetividades. Ao falar da sexualidade feminina “normal” como dócil e delicada e a “histórica” como instável e egocêntrica, Susan Bordo (1997) alude às concepções modernas de exercício de poder através das práticas de saber institucionais direcionadas à nomeação e normatização de categorias fixas a serem lidas, entendidas e seguidas – as formas comportamentais aceitáveis ou não da época. De forma semelhante, a autora aponta o poder das imagens veiculadas na mídia na atualidade como propagação desses padrões de corporalidade e comportamento a serem seguidos, como no trecho:

Não nos dizem mais como é "uma dama" ou em que consiste a feminilidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimentos e comportamento são exigidos (BORDO, 1997, p. 5).

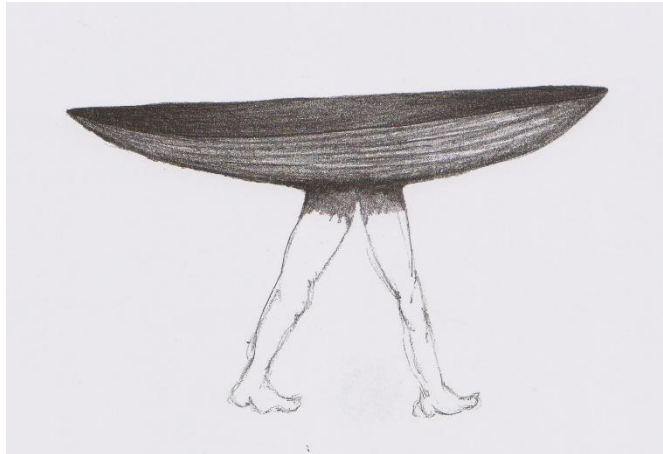
Nesse cenário, Oriana Duarte contesta essa lógica ao colocar seu corpo ativamente em jogo, frequentemente de peito aberto, entregue ao processo criativo em rompantes de pulsão. A possibilidade de trazer a arte para o corpo libertou do porão verdades de sujeita/os não-normativa/os, abrindo passagem para que mulheres contassem a história de sua própria ótica. Ela considera que a vida artista e seu fazer dependem de contextos e com isso agarrou com orgulho as subversões que apresenta desde seu cotidiano, na escolha de viver só, de se dedicar ao trabalho e de provocar curto-circuitos no sistema, ao expressar desejos e quebrar regras de territorialidade construindo um corpo híbrido (figuras 22,23,24).

Figura 22 - Oriana Duarte, 2013



Fonte: As travessias de Plus Ultra livro I

Figura 23 - Oriana Duarte, 2012



Fonte: Catálogo

Figura 24 - Oriana Duarte, 2012



Fonte: Catálogo

Como se pode, nessa vida artista, fazer política? Podemos acessar o corpo vibrátil da artista, acompanhar as linhas de fuga e as ondulações de seu desejo. Foi percorrida a linha 1, que acontece nos entre-corpos, entre a atração e a repulsa, entre o grudar e o gorar. Os devires-animal-objeto-monumento e a produção de existências múltiplas. Agora, por fim, entraremos no curso da linha 2, cujas coordenadas ora cruzam a linha 1 (dos afetos), ora cruzam a linha 3 (dos territórios), e nesse vaivém será tecida a discussão de como a micropolítica e a subjetivação da mulher artista, de Oriana Duarte, é formada por (e é desorganizadora) dos territórios e das máscaras de real social. Vai se aproximando o movimento final da cartografia, e se aproxima o devir final do texto. Ao longo da linha 2, serão pormenorizados os territórios do surrealismo reescritos na obra *Selvagem Sabedoria* a partir de uma leitura histórica propriamente situada para elencar, com a escrita de si, a estética da existência e a vida artista em relevância num fazer artístico feminino e feminista, ora por Margareth Rago (2013),

ora por Oriana Duarte, ora por mim e outras que vibrem nesse sentido. Para enfim articular o discurso político na obra e como ele se faz.

A segunda linha, a da simulação, faz um vaivém, um duplo traçado inconsciente e ilimitado. Um primeiro, que vai da invisível e inconsciente produção de afetos, para a visível e consciente composição de territórios. [...] é o percurso do movimento de desterritorialização. Essa segunda linha, portanto, é double-face: uma face na intensidade (invisível, inconsciente e ilimitada) e outra na expressão (visível, consciente e finita).

(Suely Rolnik)

4 LINHA 2 – A SELVAGEM SABEDORIA: “NÓS SOMOS UM CORPO DE MUITA POTÊNCIA”³⁰

A troca simbólica e afetiva promovida pela prática confessional e constitutiva da narrativa de si promove, segundo Foucault (1999c), subsídios possíveis para a atualização de outrem no sentido de que pedaços dessa troca espectador-obra reverberam no corpo vibrátil daqueles que estabelecem esse contato. De certo modo, o contato que tive com *Selvagem Sabedoria* despertou meus próprios impulsos de atualização, a narrativa autobiográfica de Oriana Duarte refletiu na elaboração de uma dissertação que empossa um ato de auto-atualização, cuidado de si através da produção de conhecimento sobre questões imanentes em minha vivência.

Pensar sobre as condições da sujeita mulher no campo da arte é uma forma de compreender nossa historicidade, de observar os percalços enfrentados por tantas, os modos como alguns dos empecilhos foram subvertidos e as possibilidades de subverter ainda mais as organizações sociais que nos pretendem limitar há tanto tempo. Esse pensar, por sua vez, apenas é possível dada as discussões em vigor na atualidade no campo da arte, no deslocamento da análise da forma e da estética da arte para esta como campo de ação e transformação.

A viabilidade dessa compreensão provém do giro na forma de pensamento que acompanhou as transições da pós-modernidade após diversas barreiras quebradas e reformulações adotadas. Seja pela proximidade temporal, seja pela crítica posta diretamente na obra em questão, muitas das questões levantadas ao longo do texto dizem respeito a um modo de ser moderno, que, para Oriana, representa o “nó” que até hoje nos molda. Ele estaria sob o funcionamento de uma lógica racional categórica, conflitante com as perspectivas pós-modernas da atualidade híbrida, polimorfa e desmembrada, cujas premissas sustentam-se na reelaboração das formas de ver e entender o mundo.

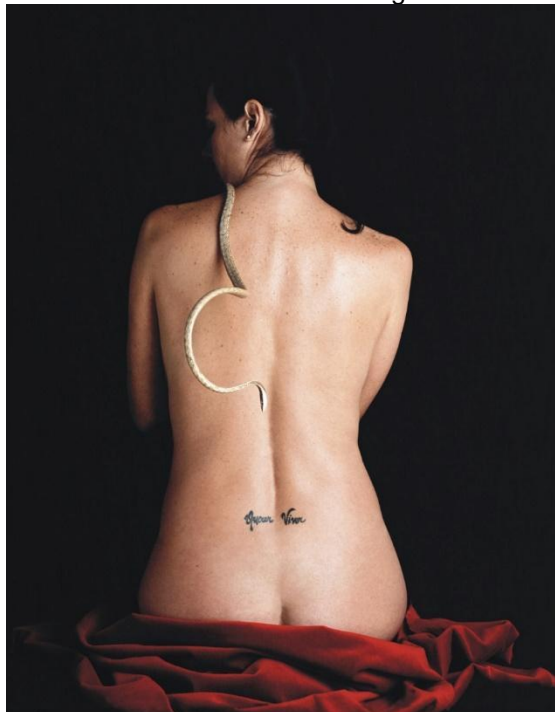
As cortinas que apartam a modernidade e a contemporaneidade costumam servir a um desejo historiador de criar uma lógica linear de sucessão de acontecimentos, na qual algo novo surge imediatamente como uma resposta ao movimento anterior numa dialética de ratificar enquanto refuta, quase como uma peleja entre irmãos de diferentes gerações. O desejo historiador também reconhece,

³⁰ Oriana Duarte em entrevista

de certa forma, a ciclicidade dos eventos em toda sua dinâmica da repetição, contradição e continuação, o que me leva a colocar que o olhar que adoto não serve a uma suposta verdade de um futuro-que-tudo-vê, mas uma perspectiva analítica posicionada em seu espaço e tempo com os recursos da forma de pensamento situada que reconhece e contesta um outro momento.

Localizo essa produção como pertencente à segunda década do século 21, em um já mencionado país colonizado, acerca do trabalho de uma artista e pesquisadora local, em que esta produz um palimpsesto utilizando o próprio corpo como ressignificação de outra obra situada em outro tempo-espaço – a modernidade europeia. Neste capítulo, trago a discussão de como a obra *Selvagem Sabedoria*, de 2004 (figura 25), apresenta-se subversiva diante de uma estrutura política dominante na qual o olhar masculino tradicionalmente protagonizou os pontos de vista sobre o corpo feminino.

Figura 25 - **Oriana Duarte**, *A Selvagem Sabedoria*, 2004
Fotografia, 120cm x 90cm.
Foto: Liz Donovan e Rodrigo Linck



Fonte: <http://www.limiaries.com.br/fotografos/oriana-duarte>

Uma obra moderna e uma releitura contemporânea dialogam numa dinâmica que não pode ser reduzida à sequência, mas em termos de desdobramentos e formas de olhar fluidas e contestadoras. Assim, a partir de pensamentos que abordam as dinâmicas de poder, elaboradas no primeiro capítulo, realizo uma análise político-poética da obra em questão: política por tratar-se de uma visão crítica centrada em

discussões sociais e contextos histórico-políticos no campo da arte e, ao mesmo tempo, poética por pensar afetivamente e criativamente essas mesmas questões.

Inicialmente, as obras referenciadas em *Selvagem Sabedoria* serão situadas, fazendo parte da análise o contexto social no que concerne à mulher e às relações vigentes naquele momento. Em seguida, trarei a perspectiva tanto da artista como da pesquisadora a respeito do discurso político presente na obra, tomando como pontos de partida a relação entre o autorretrato, a narrativa de si e a identidade política da mulher artista.

4.1. O SURREALISMO COMO PREFACIO

*Puis l'essentiel n'est-il pas que nous soyons nos
maîtres, et les maîtres des femmes, de l'amour,
aussi?*

(Andre Breton)

Conhecido como um dos principais movimentos artísticos do período moderno, o surrealismo carrega consigo uma pesada bagagem de objetificação feminina. Corpos animalescos, corpos objeto, a imagem feminina era frequentemente desmembrada e deslocada de sua condição de humanidade e subjetividade sob um pretexto onírico convenientemente situado além do plano de uma realidade material e social. O movimento surrealista desejava situar-se em um plano metafísico, desprendido de contextos históricos e sociais, imerso no inconsciente, no desconhecido, nos desejos mais infantis e pulsantes (ARGAN, 1992). Para tanto, a psicanálise de Sigmund Freud figurou solo fértil de desenvolvimento do movimento, tomando os sonhos e o conteúdo inconsciente como pontos centrais da elaboração metafísica das obras.

A psicanálise configurou o maior saber sobre a sexualidade e o desenvolvimento psíquico da/os sujeita/os na modernidade, sendo vista, sob a ótica de Foucault (1999a), como uma forte fonte de exercício de poder por meio da construção de saberes científicos sobre a normalidade e a patologia das sexualidades e, conseqüentemente, dos sexos e gêneros. Susan Bordo (1997), Judith Butler (2017) e Maria Rita Kehl (2016) também abordam brevemente o saber psicanalítico como influente no desenvolvimento e processo subjetivo das mulheres na sociedade

moderna, pontuando como essa elaboração teórica as colocava em situação de sujeição a um desejo de existência dependente de outro “inteiro”³¹.

Convém observar que essa perspectiva propõe uma diferenciação entre os sexos que habita um desejo de posse e perigo da falta, sentidos por todos os indivíduos, polarizando inconsciente e ego – irracionalidade e racionalidade – em constante conflito. É nesse âmbito que a Psicanálise moderna de Sigmund Freud se desenvolve, elaborando uma teoria em que há um objeto de desejo que apenas pertence ao masculino – o falo – e que é sentido como uma falta às mulheres, que nessa dinâmica representam o perigo da perda desse objeto aos sujeitos masculinos, e figuram ao mesmo tempo o desejo e o temor (ÁRAN, 2009).

Posto isso, há de se questionar qual espaço poderia uma mulher ocupar nesse movimento cuja inspiração teórica fundamental defendia esse lugar de desejo e incompletude. Ainda, qual forma de subjetivação se tornaria possível diante de uma ciência do indivíduo que reforça não apenas a binaridade – há uma psique essencialmente masculina e outra feminina –, mas a hierarquia dessa relação. Pois, ainda que revolucionária e subversiva, a Psicanálise tradicional na escuta da sexualidade feminina se tratou de uma produção de saber vertical no esquadramento da feminilidade sob uma ótica de alteridade (KEHL, 2016). Há nesse paradoxo psicanalítico aproximações com a própria forma como as mulheres viveram o surrealismo, ora fruindo de certa liberdade como artistas no movimento, ora constringidas na projeção de desejos.

Assim, sendo a Psicanálise força motriz do movimento surrealista e sendo o movimento surrealista aquele ao qual a obra reescrita - *Le Violon d'Ingres* de Man Ray - em *Selvagem Sabedoria* pertence, torna-se pertinente trazer essa crítica à perspectiva psicanalítica freudiana acerca da psique humana, bem como ao movimento.

Em seu *Manifesto Surrealista* (1924), André Breton regozija-se da liberdade almejada pelo movimento, defende que a loucura habita o campo da fertilidade imaginativa, rejeita a lógica racional da burguesia moderna e elege a investigação dos sonhos e do inconsciente a maior forma de alcance da realização total. Dentro da dialética presente nessa sociedade, a irracionalidade e o corpo feminino estariam

³¹ O termo “inteiro” diz respeito ao sujeito portador do falo, visto em completude e alvo de inveja e desejo, de acordo com essa perspectiva teórica da psicanálise moderna inicial.

aparentemente em destaque, havendo uma suposta subversão dos valores patriarcais de racionalidade e masculinidade exacerbadas.

Sob esta ótica, Fernanda Ornelas e Alcides Santos (2016) consideram que a figura feminina gozou de liberdade diante do teor irracional e instintivo defendidos pelo surrealismo, como se toda a emotividade reprimida na sociedade patriarcal até então estivesse agora pondo em prática certa liberdade, como é possível observar no trecho:

Para os surrealistas, não há uma conotação negativa na ideia de feminino baseada em características como o irracional e a intuição, pois são justamente estes os valores fundamentais de seu movimento. Portanto, a exclusão feminina do poder e da intelectualidade se realiza, para os surrealistas, como algo positivo, pois, ao estarem livres de certas pressões do sistema, as mulheres – com o seu irracional – são tidas como a esperança de um futuro mais harmônico, já que seriam as únicas capazes de governar de acordo com as práticas surrealistas (ORNELAS E SANTOS, 2016, p. 293).

Proponho, porém, uma reflexão crítica contrapondo que há certa incongruência nesse discurso aparentemente libertador e contrário às estruturas burguesas da sociedade patriarcal em que o surrealismo estava inserido, dada a erotização e a objetificação recorrentes no movimento, que reforçaram, de várias formas, a inscrição de normas sobre esses corpos. Tal qual Kuenzly (1991) formula, a mulher no movimento surrealista não era vista como sujeita, mas sim como projeção do desejo masculino, um meio de atingir esse gozo, como um veículo condutor ao destino final. Destarte, considero importante trazer o trecho a seguir:

Ela [a mulher] não possui sonhos próprios, mas codifica fielmente sonhos masculinos. Mulheres são para os homens surrealistas, como nas tradições de longa data de patriarcado, serventes, ajudantes sob a forma de musa infantil, virgens, *femme-enfant*, anjo, criatura celestial que é sua salvação, ou objeto erótico³² (KUENZLY, 1991, p. 19)

Num movimento que tem em seu âmago a erotização do corpo feminino, e este enquanto meio de alcançar a expressividade, surge uma forma de relação entre homens e mulheres em que elas se tornam *sidekicks*³³, cujo papel de musa se sobrepõe ao de artista. Salvador Dali dedicou diversas obras a Gala, bem como Andre Breton, a Nadja, e Man Ray, a Kiki de Montparnasse. Isto é, as relações entre sexos no movimento surrealista, ao contrário daquilo que alegavam, refletia diretamente os dogmas da sociedade moderna burguesa à qual estavam inseridos. Afinal, se verificarmos a configuração do matrimônio na história das culturas é possível notar

³² “She [the woman] has no dreams of her own, but faithfully encodes male dreams. Women are to the male Surrealists, as in the longstanding traditions of patriarchy, servants, helpers in the form of child muse, virgin, femme-enfant, angel, celestial creature who is their salvation, or erotic object.”

³³ Expressão que significa: ajudantes em segundo plano.

sua função de troca política e econômica entre chefes de família, com moeda de troca personificada na filha que tornar-se-á esposa, transmitindo a “propriedade” de pai para marido. Essa troca simbólica e material foi, para Foucault (1999a), apesar de suas mutações e “liberdades” adquiridas ao longo do tempo, uma das formas mais importantes no controle da sexualidade e submissão. As trocas matrimoniais não só operam na estatização e institucionalização do ato, elas também se fazem no afeto, na ética de uma vida conjugal, e talvez tenha sido justo esse o motivo das relações entre pares artistas serem tão significativas e duradouras apesar dos jogos de poder.

Há uma forte tradição no surrealismo de artistas que apenas atingiram algum reconhecimento devido ao relacionamento com membros importantes do movimento, como Lee Miller, fotógrafa e modelo americana e uma das únicas mulheres fotojornalistas da Segunda Guerra Mundial, Leonora Carrington, pintora e escritora inglesa com vasta produção em ambos campos, e um histórico de internamento psiquiátrico e isolamento, Dorothea Tanning, pintora, escultora, figurinista e escritora ativa por quase oito décadas (CALIL, 2018) e Dora Maar, fotógrafa proeminente, cujo romance com Pablo Picasso levou a um internamento psiquiátrico por “colapso emocional” e desistência da carreira artística³⁴, entre outras.

Essa dualidade da musa versus artista aparece de forma interessante numa fotografia de Man Ray (figura 26) na qual coloca a artista Meret Oppenheim nua ao lado de uma máquina de impressão, objetificando uma artista aparentemente inserida no meio surrealista, reconhecida enquanto tal e ativamente participante de exposições (RAABERG, 1991). Apesar de todo o reconhecimento artístico, ainda assim, essa fotografia lhe rendeu o título de “a musa do surrealismo”³⁵.

Figura 26 - **Man Ray**, *Meret Oppenheim at the printing wheel*, 1933



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264625>

³⁴ Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-surrealist-photographer-picassos-muse>

³⁵ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264625>

O surrealismo promoveu com louvor a metamorfose dos corpos femininos em objetos disformes pela montagem de partes num estilo um tanto Dr. Frankenstein que, ao contrário da colocação de Oriana Duarte sobre si mesma, coloca-se em busca da criatura perfeita – a mulher ideal. As palavras de Hans Bellmer, artista proeminente do movimento, acerca de seu autômato *Olympia* nos revela esse desejo de “construir uma garota artificial com possibilidades anatômicas... capaz de recriar os picos de paixão e até inventar novos desejos”³⁶ (BELLMER apud TAYLOR, 1996, p. 151, tradução nossa). Sue Taylor (1996) ainda destaca os contornos desse teor sexual nas bonecas de Bellmer, da *femme-enfant*, menina ainda jovem, situada na condição de objeto de desejo, participante de jogos eróticos da mente do artista, na realização de um homem adulto em cima de um corpo feminino pubescente e dócil. Trago aqui uma das bonecas (figura 27) com um corpo desmembrado e recosturado numa visualidade perturbadoramente agressiva.

Figura 27 - Hans Bellmer, *The Doll (La Poupée)*, 1935



Fonte: <https://www.menil.org/collection/objects/8833-the-doll-la-poupee>

Salvo a consumação de fetiches do artista, essa representação do corpo feminino na obra de Hans Bellmer aproximava-se da obsessão, tal qual propõe Taylor (1996), sendo esse quase o único tema de sua obra, como parte de um voyeurismo pulsante para tornar-se matéria. Enquanto a macropolítica dessa observação entende

³⁶ “to construct an artificial girl with anatomical possibilities... capable of recreating the heights of passion even to inventing new desires”

as linhas do patriarcado e controle dos corpos nesse mapa, a micropolítica delinea os desejos pessoais de um homem dentro dessa estrutura. Ela observa como sua cartografia rema de acordo com a corrente do sistema social em que está inserida. Elaboro com isso o contraste entre a metamorfose do corpo feminino quando narrada por um olhar masculino, que se põe no desígnio de materializar esse corpo de desejo ideal, e por um olhar próprio que almeja contrariar as forças estruturais do sistema patriarcal.

Em *Le Violon d'Ingres* (figura 28), essa ideia é representada de forma quase literal, com um corpo feminino ocupando não só a posição de corpo desejado como de instrumento musical passível de ser tocado, manipulado e explorado, sem movimento próprio e disponível a um outro que o possa executar. A expressão “Le violon d'ingres” surge na língua francesa como um coloquialismo baseado na exímia aptidão e no interesse que o pintor Jean Dominique-Ingres tinha com o violino. Ela significa “grande paixão realizada com excelência e praticada fora de sua atividade principal”³⁷³⁸ (tradução nossa). Nessa obra, Man Ray pretende aludir às obras de Jean Dominique-Ingres cujo trabalho realçou a nudez feminina enquanto desejo. Segundo informações do J. Paul Getty Museum³⁹, instituição onde se encontra a obra, o título *Le violon d'Ingres* corresponde a uma expressão francesa relacionada a “hobby”, sugerindo não só o instrumento como diversão secundária, mas sua própria relação com Kiki de Montparnasse, modelo dessa obra. Novamente aparece a musa-amante a ser registrada imgeticamente como objeto de desejo, enaltecida nessa forma.

³⁷ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/violon-d-ingres/>

³⁸ “Grande passion dans laquelle on excelle et qu'on pratique en dehors de son activité principale.”

³⁹ <http://www.getty.edu/art/collection/objects/54733/man-ray-le-violon-d'ingres-ingres's-violin-american-1924/>

Figura 28 - **Man Ray**, *Le violon d'Ingres*, 1924



Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/54733/man-ray-le-violon-d'ingres-ingres's-violin-american-1924/>

A obra acima, ao contrário do que os surrealistas pregavam, contém e reflete situações sociais vigentes em seu tempo, comunica uma forma de relação de poder que durante muito tempo permeou os modos da sociedade patriarcal hegemônica. Essa imagem abarca a problemática desenvolvida na pesquisa ao discutir o corpo-objeto-de-desejo feminino, que recebe as normatizações de tal lugar e se molda justamente nele. A condição de musa não é necessariamente uma força imposta por outrem, mas também compõe o desejo de reconhecimento e pertencimento a esse olhar do outro que manifesta o poder de nomeá-la e descrevê-la. A imagem fala desse olhar-outro sobre o corpo feminino e a tradição de negação deste como agente criativo, que fala ao invés de ser falado. É, então, essa imagem que Oriana Duarte pretende reescrever num palimpsesto com *Selvagem Sabedoria*, construindo uma narrativa localizada sobre esse corpo, inscrevendo outras formas de sê-lo, multiplicando suas potencialidades.

Em seguida, a obra *Selvagem Sabedoria* será discutida em diálogo com as teorias que permeiam o trabalho e as perspectivas de Oriana como pesquisadora e especialmente como artista. Posteriormente, segue a discussão do corpo como plataforma de experiência artística e a potencialidade deste num discurso político e subversivo, adotando o autorretrato como uma forma de fazê-lo devido à importância

da construção de saberes plurais sobre os corpos e as identidades historicamente silenciadas pela narrativa hegemônica já mencionada.

Dentre os conceitos trabalhados no capítulo, estão a importância da narrativa de si, explorando a localidade do saber e as relações entre identidade e produção criativa; o corpo passivo versus o corpo ativo; arte e política e relações sociais de gênero; e como todas essas ideias estão refletidas na obra *Selvagem Sabedoria*, de Oriana Duarte.

4.2 PALIMPSESTO – CORPO, HISTÓRIA E PODER

A jornada desse texto ocupou-se, até então, em navegar ao longo do mapa das estruturas macropolíticas que permitiram compreender a situação da artista mulher e seu silenciamento na história como a conhecemos - pelo olhar eurocêntrico e patriarcal. Após desenhar também formas subjetivas tanto de quem participou dessa manutenção e, principalmente, de quem pretende desestabilizá-la, percorri cartografias de tempos atrás e territórios outros, empenhando esforços em traçar novas cartografias subversivas, imprevisíveis e desterritorializadas. Corpos híbridos sem pertencimento a nada nem ninguém além de si. A jornada, assim como a pós-modernidade, não seguiu linhas cronológicas, desmembrou-se aqui e lá, agora e outrora, foi e voltou.

A obra-texto se sustenta na ideia de palimpsesto, no ato de raspar significações anteriores sobre o corpo feminino assujeitado na busca de escrever novos manuscritos, construir novos significados. Nesse sentido, cabe inserir o que se entende historicamente por palimpsesto, hábito tão antigo, entretanto atual. Segundo Robson Camargo (2006), a palavra palimpsesto tem origem no grego, cujo significado se traduziria em algo como “raspar de novo”, referindo ao costume antigo de reutilizar o pergaminho raspando as escrituras anteriores e construindo novas por cima. No entanto, apesar de todo o processo de raspagem e reescrita, o conteúdo anterior ainda assim emergia, tornando visíveis tanto os antigos textos como os novos, “num mesmo espaço dois ou mais textos conviviam” (CAMARGO, 2006, p. 4).

Similarmente se posiciona a obra *Selvagem Sabedoria* que, ao reescrever o corpo feminino de *Le violon d’Ingres*, não o obscurece completamente. Ambas as obras coabitam a produção artística e a história da arte. A escritura de cada obra permanece visível, seu pano de fundo ainda é identificável, porém uma nova leitura é

proposta. Como na intenção não de deletar uma significação da história, mas construir uma nova por cima de modo a tecer uma crítica àquela de outro tempo que já não se conecta a esse.

Assim como na obra, o texto percorre as significações antigas e novas, delinea o passado e elabora o presente. Esse palimpsesto atua como uma análise crítica de uma obra-texto anterior, como a exercer o papel de “imagem crítica”, tida por Didi-Huberman como:

Uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’ mas para constituí-lo (2018, p. 172)

Esse jogo de olhares sobre as obras não atende à simples transcrição do que contém a imagem, mas constrói significados sobre elas. Pretende traçar contextos e discursos histórico-político-sociais sobre categorias e indivíduos, dialogando constantemente também com um fazer possivelmente transformador no intuito de conceber caminhos outros às formas de olhar no campo da arte.

Assim como Didi-Huberman (2018) entende a imagem dialética em ambiguidade e deformações de sentidos, entendo tanto o conjunto do trabalho de Oriana Duarte como *Selvagem Sabedoria* nessa deformação instável e metamórfica da identidade e em constante desconstrução de significações anteriores sobre corpo de artista, corpo feminino, sobre domínio e escrita de si. A obra carrega consigo os vestígios do tempo, da história. Ela exprime enquanto contesta aquilo que já foi, que ainda é e fornece ao mesmo tempo o que pode ser. Meu desígnio em pensar a obra como imagem dialética se conecta à forma como Didi-Huberman concebe essa ideia de produção da história, o ato arqueológico de remexer o solo passado e os vestígios do terreno onde encontrava-se o objeto anterior, de estabelecer uma relação crítica própria desse tempo distinto, promovendo conflito dialético entre a memorização e a produção de sentido.

Não pretendo aqui produzir um palimpsesto e raspar a significação de Oriana Duarte sobre sua própria obra, porém a escavo a fim de adicionar novos significados a ela, provocar vertentes outras, frutos de uma existência já também de outro tempo, outro espaço. A própria dinâmica da história reside no *a posteriori*, o momento posterior em análise do anterior, a atitude dialética de constituir enquanto descreve e critica.

Como parte da experiência estética, a obra não se encerra em sua produção e tampouco na exposição, ela se compõe também nos impactos que provoca nos espectadores. Oriana, em entrevista, comenta como a arte não pertence unicamente à/ao artista, ela se torna outra ao ser posta no mundo, e essa capacidade de transmutar-se é vital. Nesse sentido, a pesquisa visa a adicionar outra camada à obra, somando sem raspar, conforme coloca a artista:

Mas não há verdade absoluta, há uma série, diversas camadas. Tu vais colocar mais uma nela, mais outra vai surgir, né... foi um processo extremamente difícil, há muito embate, muito de vida, de morte, de começo, fim, é muito isso... e também de outro corpo que surge e que na verdade são os embates mesmo do corpo feminino sobretudo⁴⁰.

A dinâmica histórica ateve-se a uma construção hierárquica de formas de olhar os acontecimentos partindo de uma composição desigual entre narrados e silenciados e cujo pretexto residia em diferenças naturalizadas e supostamente inevitáveis. Os grupos silenciados, quaisquer que fossem, receberam estigmas de incapacidades intelectuais e técnicas como razão para sua dominação, algo que também fez parte do processo de subjetivação dessas mesmas identidades. Tal como já mencionado, o corpo e a identidade colocam-se como plataforma principal em que essas regras de dominação e atuação do poder acontecem, e é a partir do tecido histórico da construção de outrem sobre toda a categoria de sujeitas mulheres que nossa história foi narrada, como é possível observar na passagem:

O grupo definido pelo sexo enquanto 'mulheres' especificadas por um corpo 'outro' determina por oposição 'o homem', aquele cujo sexo afirma a predominância e a superioridade. Assim é o masculino que encarna a imagem e representação do humano como a fonte de toda a produção e criação humanas. (NAVARRO-SWAIN, 2013, p.52)

Nessa lógica, segundo Tânia Navarro-Swain (2013), a história oculta os sujeitos indesejados passíveis de perturbar o *status quo* na dinâmica histórico-político-social desse masculino branco europeu dominante, evitando a emergência dos diferentes arranjos sociais existentes. Na questão histórica, a construção da identidade perpassa pela inscrição de normas nos corpos, e foram justo em marcadores biológicos que foram adotados subsídios para as determinações hierárquicas dos grupos. Essa prática discursiva que se coloca na função de regular os sujeitos, como já dito anteriormente, opera num jogo dinâmico entre normatizar a

⁴⁰ Oriana Duarte em entrevista

possibilidade performativa dos sujeitos e manter estáticas essas categorias e territórios por meio de nomeações e significações de sexo e gênero (BUTLER, 2015).

O legado da nomeação e do exercício de poder pela construção de saberes sobre a identidade e materialidade dos corpos permite que compreendamos os mecanismos de atuação para proporcionar campo de discussão à desconstrução. Há, então, apesar de uma herança de incessantes tentativas de assujeitamento e normatização de sujeitos, o entendimento de identidades fluidas e desafixadas como perigosas e potentes ferramentas de fuga à norma, num processo de desmaterializar a materialização do sexo por meio de um corpo polimorfo e autogovernado.

Refutando os padrões de pensamento da visão eurocêntrica heteronormativa tradicional, a perspectiva identitária em que este trabalho opera conflui com aquilo sugerido por Donna Haraway, de que identidade parte das relações políticas estabelecidas entre as/os sujeitas/os participantes destas, nas quais a “capacidade de ação não pode ter como base qualquer identificação supostamente natural: sua base é a coalizão consciente, a afinidade, o parentesco político” (HARAWAY, 2009, p. 49). Ou seja, a “identidade da sujeita mulher” que nesse trabalho pretende emancipar e quebrar as expectativas performativas numa sociedade patriarcal tradicional é uma identidade política, entendida a partir das relações estabelecidas socialmente com esse papel.

Oriana Duarte nos oferece uma inversão, um deslocamento dos valores tradicionais da sociedade patriarcal. Ela se apresenta como criadora e seu corpo toma as rédeas da própria discursividade. Intelectual, artista e professora, ocupa espaços que supostamente não deveriam ser seus, põe-se em papéis aparentemente incongruentes com a ideia de feminilidade disseminada. Ela incorpora nessa obra toda a discussão apresentada nos capítulos anteriores, estabelece relação crítica com as imagens de corpo feminino e propõe uma outra possibilidade para este, discute a dicotomia entre artista e criadora, entre corpo-desejo e corpo-desejante, retira a sexualização e promove autonomização.

Todo o trabalho de Oriana com o corpo pretende desprendê-lo desse lugar de consumo, esvaziar a erotização sobre o corpo, especialmente o corpo feminino, e lançá-lo a experimentações e possibilidades imprevisíveis e vacilantes. De fato, são adotadas como axioma a desintegração de significados e a desarticulação de uma coisa de seus significados, conforme na fala:

Eu sempre desconfiei dos significados como o que prende, o que determina um trabalho artístico, e arte sempre cai nesse local de ser o que é livre, o que pode escapar por todos os lados. Então, o corpo, tirar o corpo desse local de uma única verdade, de uma única, de um significado, de uma prisão, era... a via também que me interessava, que me interessa em todos os trabalhos (DUARTE, 2019)⁴¹.

A arte e o ato de criar são vistos como campos de experiência e de transformação. Nenhuma experiência se repete, a artista que inicia não é a mesma que continua. Posto isso, em sequência, conjeturo o autorretrato como desmanchador de mundos obsoletos pelo seu efeito em desligar a alienação fabricada pelo sistema que nomeia e estabelece qual deve ser a experiência de corpo e por promover um mergulho à construção de uma verdade própria que conteste e escape das amarras estruturais. O autorretrato significa, então, soma às formas de subjetivação.

4.3 A SELVAGEM SABEDORIA: AUTORRETRATO COMO FAZER POLÍTICO

O fio que pretende costurar esse trabalho reaparece aqui na defesa do autorretrato como fuga aos sistemas de dominação por negar o assujeitamento às descrições de outrem sobre o corpo à medida em que se constitui ao alimentar a escrita de si. Adoto aqui a perspectiva da escrita de si como possível ferramenta de transformação social por entender essa prática como prática de liberdade, conforme Margareth Rago e Michel Foucault colocam, e encontro na vida artista de Oriana Duarte ampla congruência com essas ideias, promovendo uma estética da existência emancipadora das normas sociais. Essa ideia conflui com Tânia Navarro-Swain sobre a liberdade e narrativa de si, como na passagem:

É assim que concebo a estética da existência: a produção crítica de mim, enquanto sujeito político e histórico, transitando em temporalidades e lugares inusitados, quebrando os grilhões do natural, da sexualidade compulsória, das novas servidões que se anunciam ao criar nossos corpos (2008, p. 301).

Algumas pensadoras adotam a noção de escrita de si como potência subversiva numa poética e epistemologia feministas, como Tânia Navarro-Swain, Margareth Rago e Norma Telles, entendendo o legado do uso da sexualidade como dispositivo de controle de sujeita/os e de subordinação. Sob essa ótica, a produção autobiográfica promove precisamente a quebra dessa normatização, pois permite que

⁴¹ Oriana Duarte em entrevista

as sujeitas se moldem ao passo que avaliam criticamente a própria existência por meio do ato de narrar-se. Sujeita/o crítica/o e imagem crítica. O que proponho com essa elaboração é formular o autorretrato como produção autobiográfica passível da mesma possibilidade subversiva. Pois “escrever, observa Artières (1998), é inscrever-se, é fazer existir publicamente, o que no caso das mulheres assume uma grande importância, já que o anonimato caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás” (RAGO, 2013, p. 32).

Conforme anteriormente mencionado, o autorretrato participou ativamente na prática artística das mulheres, e, embora inicialmente não havendo tal propósito, algumas delas apropriaram-se de um discurso emancipatório por meio dele, tornando visíveis suas erudições e retratando-se no cavalete e em outras atividades intelectuais, à época distantes da realidade cotidiana de muitas mulheres.

Acompanhando as transformações sociais, o autorretrato foi tomando gradualmente o discurso político, ativamente unindo o pessoal e o público, haja vista as lutas dos movimentos feministas e a compreensão da prática política contida na subjetividade dessas sujeitas. A pós-modernidade tem se mostrado campo amplamente fértil a essa forma expressiva, e o autorretrato em forma de contestação, transgressão e construção tem adquirido maior força. Com isso, levanto brevemente a produção de autorretratos de algumas artistas contemporâneas com discurso político pulsante no intuito de adensar a discussão.

Para além das artistas citadas na primeira parte da pesquisa, há uma vasta produção centrada em incorporar questões sociais e políticas no fazer artístico. Exemplo disso é a arte de Fernanda Magalhães, em que o corpo nu da mulher gorda ostenta autonomia e sensualidade, deslocando um corpo socialmente desvalorizado ao patamar de corpo desejado – e desejanste. No trabalho de Fernanda Magalhães, a erotização do corpo participa de outro jogo de olhares que não aquele opressor. Essa erotização se expressa justamente enquanto transgressão das normas do que seria um corpo desejado numa sociedade em que a magreza excessiva – seja pelo investimento em dietas e exercícios ou por abstinência alimentar – apresenta-se como forma-padrão a ser alcançada (RAGO e TVARDOVSKAS, 2007). Ela constrói sua existência e subjetividade ao investigar o próprio corpo-mente em processos

emocionais e artísticos, pensa e sente o corpo em fotografias centradas em si e em diálogo com a sociedade (figura 29)⁴².

Figura 29 - **Fernanda Magalhães**, *Gorda 09*, 1995
Série A mulher gorda nua na fotografia

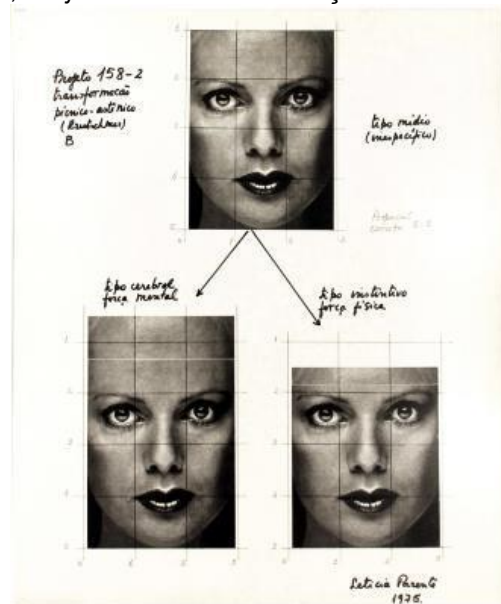


Fonte: Caderno Espaço Feminino

Há também o trabalho de Letícia Parente, artista baiana que em 1975 elaborou um autorretrato pondo em foco a discussão referente às tentativas de normatização e docilização do corpo feminino regulado e em busca de adequação (figura 30). A artista promove, com esse trabalho, a contestação de um padrão de beleza baseado na perspectiva eurocêntrica (BOTTI, 2005).

⁴² RAGO, Margareth. TVARDOVSKAS, L. S. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: **Caderno espaço feminino**. v. 17, n. 1. P. 55-78, 2007.

Figura 30 - **Letícia Parente**, *Projeto 158-2 Transformação: Pícnico-astênico (Kretschmer) B*, 1975



Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/20019>

O forte trabalho autobiográfico de Nazareth Pacheco é permeado pelo autorretrato como agente visual da narrativa de si. Um mergulho nas intervenções cirúrgicas sofridas pela artista para “corrigir” as deformações causadas por uma doença congênita (figura 31). Sobre Nazareth, Pereira (2017) argumenta que a artista utiliza objetos que a permitem ressignificar as experiências traumáticas relacionadas ao seu corpo e à sua história e evidencia as marcas cirúrgicas e afetivas que perpassam por essa vivência. A dor atravessa seu trabalho e desagua em uma produção confessional e constitutiva. Não há apenas a rememoração da longa jornada cirúrgica, há também a composição de uma identidade metamorfoseada e a transposição de registros médicos em forma de arte. É sobre subverter as noções de beleza estética não só na sociedade contemporânea, tão colada às imagens, mas também no campo da arte, marcando a presença do corpo “doente” em um espaço onde por muito tempo apenas coube o corpo ideal. Trata-se de infringir as normas de qual corpo deve ocupar as paredes das galerias, qual corpo deve ser arte e para qual propósito. Contesta-se, então, a erotização do corpo feminino.

Figura 31 - **Nazareth Pacheco**, *Série Momentos*, 2017
Polaroid



Fonte: <https://www.newcitybrazil.com/2019/06/04/transformative-art-nazareth-pacheco-on-using-pain-and-grief-in-her-work/>

Em *Fired* (figura 32), a artista Cris Bierrenbach se coloca em diferentes uniformes trabalhistas e o rosto oculto por marcas de tiro, promovendo uma reflexão sobre a desvalorização da mulher no mercado de trabalho e a violência diária sofrida nessa desumanização e no não reconhecimento enquanto sujeitas igualmente capazes. Além disso, veste-se de profissionais de funções masculinizadas nas quais a participação feminina não é aceita como em profissões ditas “femininas” cujo capital social é quase nulo (SOARES, FEITOSA e FERREIRA, 2018).

Figura 32 - **Cris Bierrenbach**, *Fired*, 2013
Pigmento sobre papel Canson Baryta 310g + tiros calibre 12, 38 ou explosivos, 185cm x 110cm



Fonte: <https://crisbierrenbach.com/pessoal/fired/>

Observo, assim, uma tendência de utilizar o autorretrato no intuito de trazer à tona identidades obscurecidas pela visão hegemônica e masculina heteronormativa, bem como a possibilidade de desconstruir a visão de corpo feminino como objeto erótico para o consumo de outros. A narrativa a partir do próprio olhar abre caminhos para novas maneiras de olhar e entender os corpos, pois permite que haja uma representação ampla e variada dessas diferenças e possibilita encontrar outros lugares a ocupar a partir de um olhar emancipado e distanciado daquele normatizador.

Retorno a Oriana Duarte em ordem de inflamar essa discussão através da obra central desse trabalho. Conforme discutido, *Selvagem Sabedoria* pretende refutar *Le Violon d'Ingres*, de Man Ray, renomado artista moderno e surrealista cujas obras frequentemente centravam-se no corpo feminino e sua sensualização. Aqui, o palimpsesto ainda guarda registros da escritura anterior e ambos os textos convivem simultaneamente nesse jogo de espaço-tempo sem fronteiras e fluido. Rememoramos o trabalho anterior ao pousar o olhar sobre o posterior e, assim, é possível tecer um discurso crítico através da imagem de Oriana. Se por um lado Man Ray objetifica – literalmente transforma em objeto – sua amante, Oriana Duarte se impõe aos cânones, toma as rédeas da representação do próprio corpo. A obra, ainda, dialoga com o mito cristão da origem do pecado pela transgressão de Eva ao experimentar o fruto proibido da árvore do conhecimento, a ser visto nas passagens:

3 mas Deus disse: 'Não comam do fruto da árvore que está no meio do jardim, nem toquem nele; do contrário vocês morrerão' ".
 4 Disse a serpente à mulher: "Certamente não morrerão!
 5 Deus sabe que, no dia em que dele comerem, seus olhos se abrirão, e vocês serão como Deus, conhecedores do bem e do mal".
 6 Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também.
 7 Os olhos dos dois se abriram, e perceberam que estavam nus; então juntaram folhas de figueira para cobrir-se. (GÊNESIS 3:3-7)⁴³

A serpente, apesar de adquirir status de adoração em algumas culturas, torna-se significado de sabedoria e condenação associada a uma feminilidade perigosa, especialmente nas mitologias cristã e greco-romana, a exemplo de Eva, supracitada e Medusa. Tal qual as versões da mitologia grega contam, a górgona detinha de uma beleza inestimável e que, ao se relacionar (segundo alguns) e ser violentada (segundo outros) pelo deus Poseidon no templo de Atena, foi castigada e transformada em criatura mortal cujos cabelos eram compostos de cobras impossíveis de serem encaradas sem petrificar (GARBER e VICKERS, 2003). O título *Selvagem Sabedoria* parece manear ambos os significados, porém o faz enquanto se desvencilha dessa dualidade, esboçando um devir-animal, devir-cobra como política, no sentido que para Deleuze e Guattari (2012):

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer (p. 31).

Essa obra inaugura a série de pesquisas com o próprio corpo, via investigações dos limites do corpo e como extrapolá-los. A obra surge pelo retorno a si, pelo mergulho nas agitações, nos sofrimentos e no desejo de inflamar de vida o corpo diante da morte, no animalizar-se diante do enfrentamento de medos da condição mortal. Assim, Oriana comenta:

Nesses anos que antecedem minha tensão com o corpo, vivi um luto muito dramático, que foi a perda da minha mãe, muito jovem, vivi o acompanhar do corpo que vai perdendo a vida, numa situação realmente limite, e é algo que é muito chocante. De fato, eu precisava ativar o corpo para poder viver a morte. Por exemplo, *Selvagem Sabedoria* mesmo, a experiência de você estar lidando com uma cobra, viver trancada uma semana com a cobra só

⁴³ <https://www.biblionline.com.br/nvi/gn/3>

sentindo medo, sem conseguir fazer nada com essa cobra a não ser sentir medo. E tem uma imagem o tempo inteiro na sua cabeça, que é uma imagem que suscitava uma imagem da arte, um palimpsesto da arte. [...]. Como se só a arte pudesse estar ali convivendo com o medo (DUARTE, 2019)⁴⁴.

A artista navega, nesse trabalho, tanto na cura de si diante de uma experiência traumática – o luto – como joga jocosamente com a tradição de erotização do corpo feminino pela cultura patriarcal. O pessoal e o político encontram-se intimamente interligados nesse trabalho, a imagem crítica posta pela artista surgiu após laboratórios de superação de medos, após enfrentar a possibilidade da mortalidade e encarar esse medo transmutando-o em obra de arte. Corpo e mente atuam em uníssono por coligar a análise crítica acerca da banalização dos corpos, em especial femininos, nas revistas intumescidas de discursos normatizadores, associada ao processo corporal de sentir o medo da morte, a punição pela vida e o sofrimento pela ausência.

Nesse sentido, a proposta de um discurso político na obra *Selvagem Sabedoria* surge precisamente ao contestar a lógica tradicional sobre essa identidade “feminina” ou, como Navarro-Swain (2013) nomeia, o “sexo social”, enquanto desarranja o corpo passivo e a limitação criativa imposta a esse grupo político entendido como mulher. Assumindo, assim, o ato de retrucar um famoso artista moderno, Man Ray, ao apropriar-se de sua obra utilizando o próprio corpo.

A obra parte de um diálogo com a tradição da História da Arte, o *mise en scène* perfeito, a iluminação perfeita e também o corpo perfeito. Há um discurso político inicialmente sutil, enfrentando o sistema pelo escape a ele, escorrendo pela margem em vez de combatê-lo explicitamente. A aproximação ao uso do corpo, iniciada com esse trabalho, e as respostas do corpo social a esse investimento em si ao longo dos anos provocaram incômodos e o despertar para esse corpo feminino na arte, a constante projeção e codificação deste como um “corpo de marcas” (sic). Conforme o fragmento a seguir, é possível encontrar na fala de Oriana essa recusa à erotização projetada ao corpo feminino e perceber como isso atravessa seu trabalho:

Porque esse bombardeio, quando está no campo da arte, é um corpo vivo, um corpo que reage às normatizações e ao adormecimento dele. Porque os movimentos repetidos de uma prática acéfala, como é a prática do fitness, é extremamente perigoso, é uma produção de corpo para consumo. E o corpo para consumo precisa ser normatizado, e quais são as caixinhas dessa normatização? Principalmente para o corpo feminino, isso realmente me incomodou bastante (DUARTE, 2019).

⁴⁴ Oriana Duarte em entrevista

O jogo de olhares dessa imagem crítica propõe desordenar aquilo perpetuado na manutenção do *status quo* do pensamento tradicional. E o discurso e a atuação políticos desse trabalho fazem parte das alterações micropolíticas que Michel Foucault (1979) pensa serem importantes formas de insurgência ao poder, pois, segundo o autor, o aparelho de Estado não detém o poder, isto é, o poder não vem inteiramente de fora, ele também constitui a nível subjetivo, e que para mudar a sociedade deve-se olhar para as formas elementares de atuação do poder, no cotidiano. E, uma das formas de inverter esses efeitos, ocorre mediante investimento em auto-atualização e constituição de subjetividade pelo cuidado e escrita de si.

Como parte do cuidado e escrita de si, Foucault (2011) insere a *parresía*, o ato de “tomar a palavra e, por sua conta em risco, erguer-se diante daquele que cometeu a injustiça e falar” (p.126) ante faltas e injúrias causadas pelo detentor do poder àquele destituído de tal. Tomar a palavra e erguer a voz em recriminação à injustiça causada são a matriz do discurso político que a narrativa de si, e autorretrato, carregam.

A escrita de si integra substancialmente o trabalho de Oriana nessa narrativa de si como constituinte do corpo que transcreve sua leitura, uma “escrita que transforma em ‘força e sangue’ a coisa vista e ouvida” (DUARTE, 2012, p. 157). Em palavras próprias, a artista comenta a guinada após o início dos trabalhos com o corpo e, concomitantemente, com a escrita de si:

O trabalho com a escrita de si me levou a perder o preconceito e, mais do que preconceito, eu era muito reativa com o dizer-se, o lançar-se à própria história e às próprias aflições e instigações. Mas a gente está viva, está entendendo? Então, vamos olhar um pouco para essa vida e o que essa vida nos proporciona. Então, eu perdi a vergonha de assumir que a vida é a mola dessas proposições todas. (DUARTE, 2019)⁴⁵

Nesse sentido, a escrita de si, bem como o cuidado de si, promove a construção de uma ética própria, que desemboca em caminhos de liberdade visto que desloca a sujeição da confissão de si a outro – como nas práticas cristãs – e a direciona inteiramente para si (FOUCAULT apud DUARTE, 2012). Essa prática tenciona a estética da existência e da arte do viver, em uma maneira de viver emancipada das regras de conduta impostas pelo corpo social, alcançada pelas ascéticas no desenhar de uma coragem da verdade, ou *parresía* (FOUCAULT, 2011). Contrariamente à tradição cristã, ela consiste em exercícios com intuito de atingir uma transmutação de si enquanto sujeito de ação e verdade. As ascéticas, então, necessitam de três etapas:

⁴⁵ Oriana Duarte em entrevista

procedimentos de provação, exames de consciência e trabalho do pensamento sobre ele mesmo (DUARTE, 2012). A seguir, proponho cada ato das ascéticas que desaguam na vida artista de Oriana Duarte e na construção da própria verdade e ética.

Ato 1: *Selvagem Sabedoria*, conforme mencionado, fez parte dos procedimentos de provação para a elaboração de *Riscos de E.V.A* e seguiu continuamente até *Plus Ultra*. Iniciaram-se, então, os laboratórios de provação, o habitar com a cobra e com o medo, a preparação para expandir os limites do corpo que viriam a ser postos à prova nos esportes radicais em *Riscos de E.V.A.*, como é possível verificar no trecho:

Passei duas semanas com essa cobra no apartamento, foi um inferno e assim... uma tensão, e o que eu estou fazendo com essa cobra aqui? Era um terror psicológico tremendo, tremendo, e até que teve um dia que eu disse é a imagem que eu tenho que fazer, eu tenho que assumir esse corpo que eu estou, essa leitura. [...] então, aquilo dali deve ter de fato eu precisava ativar um corpo para poder viver a morte, tanto que as experiências limite, as questões, tão ali só a marca (DUARTE, 2019)

Ato 2: Os exames de consciência, por sua vez, exigem a ponderação sobre si e a avaliação sobre modos de conduta numa relação com o outro. Esse processo está presente ao longo dos 5 volumes do *Nós, Errantes* (2013), seja na reflexão sobre a transformação do corpo no remo, sobre o comportamento dos atletas na garagem ou as regras do jogo postas em questão, como encontrado na passagem:

O início de *Plus Ultra* é dado sob forte tensão no campo das relações pessoais. Chego a pensar que o clima intimidador, sem trégua nem ao mais discreto dos meus gestos, seja característico da conduta atlética de confronto ao outro. Mas não demoro a entender que a constante vigilância sobre mim, seja uma das expressões do incômodo causado pela presença feminina nos treinos [...] Antes de dormir sempre me pergunto: como posso trabalhar em um ambiente explicitamente misógino? Contudo a busca por uma experiência estética ampliada (*plus ultra*), me mantém entre um rio sujo, uma garagem de remo e estranhos (DUARTE, 2013, parte 4, p. 18).

Ato 3: Por fim, há o trabalho do pensamento sobre ele mesmo, em que o sujeito se torna vigilante dos próprios pensamentos e passa a discernir entre o que depende ou não de si, que finda por materializar-se na conclusão de *Plus Ultra* em forma de tese. Um mergulho em si resultado de ponderação, treino e escrita, como presente no relato:

Se embarcar é entrar em uma forma, se comportar nos limites de uma estrutura e nela se encerrar ora preenchendo, ora sendo preenchido, no caso de embarcar em um barco, este duplo movimento se faz, também, como via de acesso às experiências do que não se abarca. Num barco, portanto, existe parte do inabarcável. Nesse jogo, duas experiências se destacam: a primeira quando, através do barco, o corpo se torna apto ao ambiente aquático. O barco, assim, torna-se um ampliador do corpo, pois somente embarcado é

possível permanecer numa situação a qual tudo se move (DUARTE, 2013, parte 5, p. 48)

Formam-se ligações rizomáticas entre estética da existência, narrativa de si, construção de autonomia por meio da produção imagética e subjetivação. A sujeita além de si é também si própria, o corpo-edifício/corpo-barco/corpo-cobra é o corpo que sente medo e sente desejo, que se aviva diante da morte e se pune. A criatura é também a criadora. Os lugares no trabalho de Oriana Duarte estão constantemente deslocados e reconfigurados, pois, na sua verdade, não há lugares fixos, não há mais mapas visíveis, apenas cartografias possíveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propus ao iniciar essa pesquisa investigar de que forma o autorretrato, quando associado à prática de artistas mulheres, poderia portar um discurso político. Surtiu do trabalho também um autorretrato que produzi para a exposição promovida pelo curso de Graduação e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, ao qual essa pesquisa encontra-se vinculada, e que esteve em exibição entre maio e julho de 2018, na Galeria Capibaribe, no Centro de Artes e Comunicação da universidade: *Tramações 2 – visualidades em queda* (figura 33).

Figura 33 - **Carolina Salvi**, *Auto-relevos*, 2018



Fonte: Coleção particular

A obra acima pretende, similarmente a *Selvagem Sabedoria*, jogar com os referenciais tradicionais da arte ao propor uma narrativa própria deserotizada desse nu idealizado, apresentando relevos, contrastes e acidentes geográficos corporais.

Tomando como objeto o autorretrato *Selvagem Sabedoria*, de Oriana Duarte, permiti-me mergulhar na poética da artista, abrindo as portas para o encontro entre meu corpo vibrátil e o dela de modo a corroborar ou contrariar as hipóteses previamente elaboradas. Entretanto, após o encontro, pude perceber que as implicações políticas da obra em questão iam muito além daquilo que havia suposto. O discurso político não surge apenas numa narrativa própria sobre o corpo, ele surge principalmente no desmanchar desse corpo e nas ondulações que grudam-e-desgrudam em outros campos para fora de si. A poética da artista se faz no deslocamento, no ir e vir de vivências temporárias e transformadoras. A arte emerge

como um campo de possibilidades, um lugar em que tudo pode ser ou não e esse é o discurso político: é poder criticar sistemas e novas significações e promover realidades possíveis. Não há uma verdade estática a ser produzida, mas aqui elaboro a verdade de uma artista que faz arte sobre sua vida, que pensa sobre o corpo enquanto o extrapola, se acopla a maquinários ou animais, ou mesmo a nada, cria alternativas para a exploração do corpo de maneira horizontal, diagonal, interna ou externa, mas jamais vertical e hierárquica.

Diante de sistemas de dominação, tornar-se massa homogênea e reprodutora de discursos é uma forma de sustentá-lo, então, dedicar-se à subjetivação e a desafixar territórios é um ato político de insubordinação. Oriana Duarte encontrou na arte um terreno fértil para ação e transformação, a prática artística se constrói enquanto prática de liberdade e produção de subjetividade mediante a elaboração de uma verdade própria.

A discussão apresentada pode se fazer em qualquer sujeita/o fluida/o, desterritorializada/o e, portanto, subversiva/o. Aqui, penso como a pós-modernidade desfaz um pensamento racional e categórico, obsoleto e opressor, que mediante longa tradição silenciou as/os sujeitas/os não hegemônicas/os e marginalizou as identidades plurais como forma de perpetuar sua dominação. Esse mundo de possibilidades que a pós-modernidade busca incorporar é o que permite que trabalhos como este sejam pensados e executados, criticados ou tomados como relevantes. Por se tratar de uma pesquisa cujo ponto central é o deslocamento de significações e a transgressão de limites, delimitar uma conclusão torna-se quase incongruente, porém o que colho desse trabalho é mais uma forma de produzir subversões aos paradigmas, pensar em identidades políticas e como os desejos, as subjetivações e as microatuações, podem somar em atitudes políticas de desconstrução.

O que foi possível aprender com essa pesquisa foi a potência que carregam corpos instáveis e híbridos, que se desfazem das máscaras obsoletas de um formato de identidade e que, por sua instabilidade, desestruturam as regras anteriores de controle dos corpos baseadas na normatividade sexual binária. Também resultou da análise a importância que um fazer artístico autobiográfico pode ter nesse contexto e a ideia de que é possível, com uma imagem, raspar significações anteriores também anacrônicas e emancipar-se nesse processo auto-narrativo, em produção de verdade própria. Assim, penso que sejamos todas/os ciborgues, sejamos todas/os instáveis e esquivas/os ante estratégias de dominação e disciplina.

Oriana Duarte parece adotar o imperativo deleuziano do devir como involução ou “essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.16), por alianças heterogêneas – e por que não heteróclitas? – de potência criadora em novas linhas de percurso. Por fim, ativada pela possibilidade de libertação e escape conferida pela arte, Oriana compõe as reconfigurações da mulher artista e desmancha a tradicional dualidade artista versus objeto que tanto permeou essa relação do feminino na arte, criando terceiras, quartas e múltiplas vias. Assume as rédeas da própria imagem e constrói um corpo deserotizado e autônomo, um corpo de experiência. Remando por rios urbanos, borram-se as fronteiras entre tecnologia e natureza; digerindo sopa de pedras, desmancham-se os limites entre sólido e líquido; o corpo se torna edifício e se torna cobra, em devires-animal e devires-objeto. E faz de seu corpo, assim como as águas dos rios e oceanos, substância irrefreável e metamórfica.

REFERÊNCIAS

- AFRAHI, Shahram. **Representação do masculino nas artes visuais**: performance, pintura, fotografia. 2012. Tese (Doutorado, Arte) Instituto de Arte – Universidade de Brasília, Brasília.
- ARAN, Marcia. A psicanálise e o dispositivo diferença sexual. In: **Estudos Feministas**, v.17, n.3. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BARBOSA, Ana Mae. Narrativa de identidade como prefácio. In: ZACCARA, Madalena (Org.). **De sinhá prendada a artista visual** – os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Recife: Ed. do organizador. 2017
- BARRETO, N.M. Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9, 2013. Ouro Preto: 2013.
- BARROS, R. B. PASSOS, E. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. (org). Porto Alegre: Sulina, 2015
- BATISTA, D. S., TEIXEIRA, N. C. O (entre)lugar da mulher: em cena Jeanne D'Arppo. **Uniletras**. Ponta Grossa, v. 35, n. 2, p. 249-257, jul/dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>>
- BATTERSBY, Christine. Gender and genius (the clouded mirror). In: MCQUILLAN, C. TANKE, J.J. (Org.). **The Bloomsbury anthology of aesthetics**. New York: Bloomsbury Academic, 2012.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BITTENCOURT, N. A. Movimentos Feministas. **Revista InSURgência**. Brasília, v.1, n.1, p. 198-210, jan./jun., 2015.
- BOTTI, M. M. V. **Espelho, Espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. 2005. 172 p. (Dissertação, Fotografia) – UNICAMP, Campinas, 2005.
- BORDO, S. R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 6ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- BRETON, André. **O manifesto Surrealista**. 1924. Disponível em <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>
- BUTLER, Judith. **Linguaje poder y identidade**. Madrid: Síntesis, 1997.
- _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Undoing gender**. Londres: Routledge, 2004.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. LOURO, G. L. (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **A vida psíquica do poder**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos**. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2018.

CAMARGO, R.C. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, 2006, n. 4, v.3, p. 1-32

CARVALHO, M. V.; ZACCARA, Madalena. Construção e desafio: O discurso poético na obra de Oriana Duarte. In: 23º encontro da ANPAP – transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009.

CHIZZOTTI, Antonio, A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, 2003, 16 (2), p. 221-236. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37416210>>

COCCHIARALE, Fernando. Dos heteróclitos: enquanto campo de ação. In: DUARTE, Oriana (Org.). **Dos heteróclitos: enquanto campo de ação**. São Paulo: CHESF, 2002.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE; Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2ªed. São Paulo: Editora34, 2012. v.4.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução: O peso dos tempos. In: _____ (Org.). **Levantes**. São Paulo: SESC SP, 2017.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUARTE, Oriana. **Dos heteróclitos como categoria de ação**. São Paulo: Bienal, 2002.

_____. Usei meu corpo: das vísceras fiz sopa, dos membros fiz pontes. In: Congresso Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: ABRACE, 2008a.

_____. Dias de artista. In: MANESCHY, O.; LIMA, A. (Org.). **Já! Emergências contemporâneas**. Belém: EDUFPA/Mirante, 2008b.

_____. In: TEJO, Cristiana (Org.). **Salto no Escuro: curadoria de arte como experimento**. Recife: Funcultura, 2011.

_____. **Plus Ultra: o corpo no limite da comunicação**. (Tese, Comunicação e Semiótica) – PUCSP, São Paulo, 2012.

_____. **Nós, errantes: as travessias plus ultra de uma Artista Atleta**. Livro I. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

_____. **Nós, errantes**: as travessias plus ultra de uma Artista Atleta. Livro II. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

_____. **Nós, errantes**: as travessias plus ultra de uma Artista Atleta. Livro III. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

_____. **Nós, errantes**: as travessias plus ultra de uma Artista Atleta. Livro IV. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

_____. **Nós, errantes**: as travessias plus ultra de uma Artista Atleta. Livro V. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.

_____. **O entre arte e filosofia**: um pensar sobre estilo de existência e vida de artista. In: 23º encontro da ANPAP – “ecossistemas artísticos”. Belo Horizonte, 2014.

DURKHEIM, É. **As fomas elementares da vida religiosa**: O Sistema totêmico na Austrália. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 535 p.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 8ªed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 241-277.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Middlesex: Penguin Books, 1959.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160

_____. **História da sexualidade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

_____. **Vigiar e punir**. 20ªed. Petrópolis: Vozes, 1999b.

_____. **As palavras e as coisas**. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999c.

_____. **A coragem da verdade o governo de si e dos outros II**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GARBER, M.B. VICKERS, N.J. **The Medusa reader**. Hove: Psychology Press, 2003.

GATTI, F. L. O. Auto-retrato: A expressão fotográfica e o desenho simbólico. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS, 18, 2009. Salvador: 2009.

GOLDMAN, Emma. **O indivíduo, a sociedade e o estado e outros ensaios**. São Paulo: Hedra, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC (edição de bolso), 2013.

GRADINARU, Camelia. The Rhetoric Imaginary of the Postmodern Discursiveness. **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 39, n. 2, p. 235-254, Jun, 2016.

GUERRILLA GIRLS. **Gráfica 1985-2017**. Catálogo. São Paulo: MASP, 2018, 128 p.

GUIMARÃES, Livia. Aqui só se desenha quando tem evento? In: CARVALHO, L.M. COSTA, R.X. SILVA, M.B. (Orgs.) **Pesquisas e metodologias em Artes Visuais**. João Pessoa: Editora UFPE, 2015. P. 7–28.

- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva patriarcal. **Cadernos Pagu**. Campinas, v. 5, p. 07-41, 1995.
- HARAWAY, Donna; TADEU, Tomaz; KUNZRU, Hari. **Antropologia Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009
- HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, v. 13, n. 22, Porto Alegre, maio/2005.
- HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, p. 595-609, 2007.
- HOOKS, bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. Nova York: Washington Square Press, 2004.
- _____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2018.
- IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. São Paulo: Editora Senac, 2017.
- JATOBÁ, Luisa. Ondulações do desejo. In: DUARTE, Oriana (Org.). **Dos heteróclitos: enquanto campo de ação**. São Paulo: CHESF, 2002.
- JESUS, A. N.; PINTO, J.P. A Transformação da Visão de Corpo na Sociedade Ocidental. **Revista Motriz**. Campinas, v. 6, n. 2, p. 89-96, 2000.
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino**. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KERGOAT, Daniele. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In: **Trabalho e Cidadania Ativa para Mulheres: desafios para as políticas públicas**. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. **The originality of avant-garde and other modernist myths**. **Cambridge**: MIT Press, 1986.
- KUENZLY, R. Surrealism and Misogyny. In: BALAKIAN, Anna. KUENZLY, R. (Edit.). **Surrealism and women**. Cambridge: MIT Press, 1991.
- LOPES, Maria José Ferreira. De Pandora a Eva: fontes antigas da misoginia ocidental. **Diacrítica**, Braga, v. 26, n. 2, p. 490-511, 2012.
- LOPES, C. P. **Práticas criativas de arteterapia como intervenção na depressão: memórias da pele**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LOPONTE, L. G. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, July, 2002.
- LOURO, G. L. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MACIEL, A. M. A importância da imagem no cenário da contemporaneidade: uma necessidade da educação do olhar. **Temas em Educacao** (UFPB), v. 22, p. 95-109, 2013.
- MANESCHY, Orlando. A coisa em si do viver a arte de Oriana Duarte. **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. v. 5, n. 9, p. 200-206, abril 2014.
- MARTINS, M.V. **O pensamento de Heráclito: uma aproximação com o pensamento de Parmênides**. Brasília: UNB, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 2 ed. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Entre a vida e a morte, o sexo. In: NAVARRO-SWAIN, T.; STEVENS, C. (Orgs.). **A construção dos corpos**: perspectivas feministas. Florianópolis: Mulheres, 2008, p. 285-302.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. A história é sexuada. In: Rago, M.; Murgel A. C. (org.). **Paisagens e tramas**: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

NEAD, Lynda. **The Female Nude**: Art, Obscenity and Sexuality. Abingdon: Routledge, 1992.

NÓBREGA, T. P. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. **Revista Cronos** (UFRN), v. 9, n. 2, jul./dez. 2008.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. In: **Women, Art and Power and Other Essays**. New York: Westview Press, 1988

NOVAES, J., VILHENA, J. V. De Cinderela a moura torta: sobre a relação mulher, beleza e feiúra. **Interações**, São Paulo, v. 8, n. 15, jun. 2003.

ORNELAS, F.T., SANTOS A.C. O feminino no surrealismo: a representação da mulher em Nadja, de André Breton. **Letres Françaises**. n. 17, p. 287-300, 2016.

OSTROWER, Fayga. A criatividade na educação. In: PEREIRA, M.L. (Coord.). **A arte como processo na educação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEREIRA, H. A. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco. In: Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 26. 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: ANPAP, 2017. p. 1670-1684.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, H. G. R. **Auto-retrato**: o espelho, as coisas. 2006. (Dissertação, Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo.

POLLOCK, Griselda. **Vision y diferencia**: feminismo, feminilidad y historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

QUERIDO, A.M. Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo. In: **Estudos Feministas**. v. 20, n. 3, p. 881-899, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B.S. MENESES M.P. (Orgs.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

RAABERG, Gwen. The problematics of women and surrealism. In: BALAKIAN, Anna. KUENZLY, R. (Edit.). **Surrealism and women**. Cambridge: MIT Press, 1991.

RAGO, Margareth. TVARDOVSKAS, L. S. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: **Caderno espaço feminino**. v. 17, n. 1. P. 55-78, 2007.

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

_____. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 8ªed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 578-606.

RAHE, Nina. Mulheres ainda são minoria na arte?. **Revista Bravo**. 2013. Disponível em: <

https://www.academia.edu/3543630/Mulheres_ainda_s%C3%A3o_minoria_na_Arte_Revista_Bravo_Edi%C3%A7%C3%A3o_189_-_Maio_2013_>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAUPP, F.M.; BEUREN, I.M.. Metodologia da pesquisa aplicável às Ciências Sociais. In: BEUREN, Ilse Maria (Org.). **Como elaborar trabalhos monográficos**. São Paulo: Atlas, 2009. P. 76-97.

RECHENA, A. M. D. **Sociomuseologia e Gênero**: Imagens da mulher em exposições de museus portugueses. 2011. (Tese, Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

REGINA, G. B. **A máscara e o espelho**: representações de masculinidades nos autorretratos acadêmicos brasileiros. 2018. Universidade de São Paulo, (Dissertação). 2018.

RIBEIRO, A. M. Cindy Sherman: sobre o feminino. **Revista Psyché (USM)**, v. 12, n. 22, p. 35-54, janeiro/junho, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Mapping Women's Selfrepresentation at Visual/textual Interfaces. In: _____ (Ed.). **Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance**. Michigan: University of Michigan Press, 2002. p. 1-46.

SOARES, M.T.; FEITOSA, M.M.; FERREIRA, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 26, n. 3, e46645, 2018.

TAYLOR, Sue. Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body. **Art Institute of Chicago Museum Studies**, vol. 22, no. 2, 1996, pp. 151–199. Disponível em: < www.jstor.org/stable/4104319 >

VICENTE, F.L. A arte sem história – mulheres artistas (sécs. XVI-XVIII). **Artis**. n.4, Lisboa, 2005.

XAVIER, Robson. Processo de investigação em/sobre artes visuais. In: CARVALHO, L.M. COSTA, R.X. SILVA, M.B. (Orgs.) **Pesquisas e metodologias em Artes Visuais**. João Pessoa: Editora UFPE, 2015.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. São Paulo: Penguin, 2014.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **A arte do romance**. São Paulo: L&PM (edição de bolso), 2018.

ZACCARA, Madalena. **De sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Recife: Ed. do organizador. 2017.